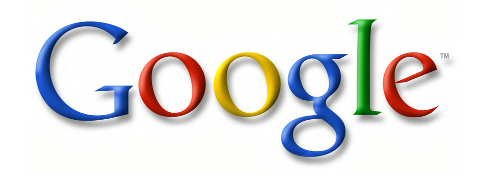




Die Theorie des Aristoteles

und

die Tragödie

der

antiken, christlichen, naturwissenschaftlichen

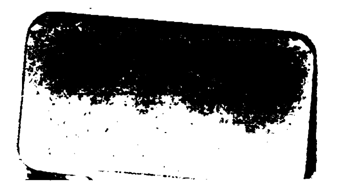
Weltanschauung.

Von

A. Dehlen.

> So verschieden die Zeiten sind, so verschieden muss auch die Sphäre des Geschmacks sein, obgleich immer dieselben Regeln wirken.
>
> Herder.

Göttingen,
Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag.
1885.



Die Theorie des Aristoteles

und

die Tragödie

der

antiken, christlichen, naturwissenschaftlichen

Weltanschauung.

Von

A. Dehlen.

So verschieden die Zeiten sind,
so verschieden muss auch die
Sphäre des Geschmacks sein,
obgleich immer dieselben Regeln wirken.

Herder.

Göttingen,
Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag.
1885.

Inhaltsverzeichniss.

Es ist eine auffallende und öfter bemerkte Thatsache, dass seit Schiller's Tod keinem Dichter eine Tragödie gelungen ist, kein Kritiker den Werth oder den Erfolg einer Tragödie im Voraus zu bestimmen vermocht hat.

Ohne Frage besass und besitzt Mancher unserer Dichter seit Schiller die Kraft der Sprache und Darstellung, die Fülle und Klarheit der Gedanken, wie sie nothwendige Vorbedingung zur Schaffung einer Tragödie ist, in hohem Grade, Bühnenerfahrung, die für den Erfolg wichtig sein soll, mehr als Schiller — aber alle dramatischen Schöpfungen unserer Zeit haben keinen bleibenden Erfolg erzielt, höchstens den ephemeren, welcher ihnen durch Tagesinteresse, Tendenz, durch theatralische Effecte oder die Glanzrolle eines Schauspielers verschafft wurde.

Ohne Frage haben sehr bedeutende Kritiker und Dramaturgen sich mit dem Drama und seinem Wesen beschäftigt, aber es ist Keinem gelungen, einen sicheren Anhalt für die Beurtheilung, ein sicheres Merkzeichen für die Güte oder die Wirksamkeit einer Tragödie zu gewinnen: Urtheil und Erfolg decken sich nicht.

Also: Kritiker und Dichter fehlen beide gleich, täuschen sich beide!

Wir können uns dieses Räthsel nur erklären, wenn wir annehmen, dass der Fehler im Theoretischen liegt, dass wir deshalb keine guten Tragödien haben, deshalb Tragödien nicht zu beurtheilen verstehen, weil wir keine richtige Theorie der Tragödie besitzen.

Bei den Griechen waren Dichter, Publicum und Kritiker einig: es gab gute Tragödien, sie gefielen, und der Kritiker konnte vorhersagen, dass sie gefallen würden. Also haben

die Griechen die richtige Theorie der Tragödie besessen, und sie ist uns verloren gegangen.

Was ist nun nach den Griechen eine Tragödie? Aristoteles sagt: Tragödie ist Darstellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, von einem gewissen Umfang, in anmuthiger Sprache, mit einer nach ihren Theilen gesonderten Anwendung jeder Darstellungsart, nicht durch Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Leiden und Leidenschaften bewirkend:

> δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων[1]) κάθαρσιν.

Während der erste Theil der Definition durchaus klar ist, musste der zweite durch seine Unklarheit auffallen. Da derselbe nun noch dazu als der wichtigere erscheinen musste, weil er den Grund der zu erstrebenden und so schwer zu erreichenden Wirkung der Tragödie angiebt, so musste er auch zu sehr vielen Controversen Anlass geben.

Lessing's Verdienst ist es, die Gegenüberstellung von „durch Erzählung“ und „durch Mitleid und Furcht“ erklärt zu haben. Es ergiebt sich nämlich aus Aristoteles' Erklärung des Mitleids (Reth. II, 8), dass Mitleid am besten durch Vorführung des Mitleidswürdigen erregt wird. Der Erzählung steht also die dramatische Vorführung gegenüber.

Aristoteles sagt nämlich:

> Da aber Leiden, die als nah erscheinen, Mitleid erregen, und man solches bei Dingen, welche in die Zeit vor oder nach zehntausend Jahren fallen, und für die man keine Erwartung und keine Erinnerung hat, entweder gar kein oder nicht gleiches Mitleid fühlt, so folgt, dass man durch Unterstützung des Eindruckes mit Stellung, Stimme, Gewand, überhaupt mit der Kunst der Darstellung mitleidswerther wird; denn indem man's vorführt, bewirkt man, dass das Uebel als nah er-

1) Wir müssen Παθήματα mit „Leiden und Leidenschaften“ übersetzen, weil wir für die beiden in πάθημα enthaltenen Begriffe kein beide umfassendes deutsches Wort besitzen, wenn wir nicht etwa Gleichgewichtsstörungen oder dergl. sagen wollten.

scheint, entweder kommend oder schon erfolgt. Ferner, was eben jetzt geschehen ist oder unverzüglich erwartet wird, erregt stärkeres Mitleid aus demselben Grunde.

Aber es bleiben noch viele Fragen, auf welche befriedigende Antworten nicht gegeben sind: Weshalb hat Aristoteles die doch immer zweifelhafte Wirkung in die Definition des Kunstwerks aufgenommen? Die Wirkung soll Reinigung sein: Wessen? Des Helden? Lessing hat bereits mit entschiedenem Nein geantwortet. Des Zuschauers?! Woran war diese Wirkung auf den Zuschauer zu erkennen? Reinigung von den Leiden und Leidenschaften! Welcher? Aller Leiden und Leidenschaften des Zuschauers? oder der dargestellten? oder der erregten? oder der Leidenschaften Mitleid und Furcht? und wenn — warum gerade von diesen? Was bedeutet τοιούτων? Worauf bezieht sich τοιούτων? Und weshalb gerade durch Mitleid und Furcht? und nicht durch Zorn, Liebe, Gram etc.? Mitleid! mit wem? Furcht! für wen? für uns? für den Helden?

Weil wir auf alle diese Fragen keine befriedigenden Antworten haben, deshalb haben wir auch keine befriedigende Theorie der Tragödie. Denn Alle haben erkannt, dass in diesem Satze die Theorie der Tragödie enthalten ist, durch seine richtige Deutung die richtige Theorie der Tragödie gefunden wäre. Es lohnt sich also, diesen Satz einer erneuten Prüfung zu unterwerfen:

„Durch Mitleid und Furcht“ —

Aristoteles sagt Reth. II, 8 über das Mitleid:

Es sei nun Mitleid ein Schmerzgefühl über das in die Augen fallende verderbliche und wehthuende Uebel eines Wesens, welches nicht verdient es so zu finden, das man für sich selbst oder der Seinen Jemand sich ebenfalls für möglich denkt und zwar, wenn es in der Nähe erscheint. Ueberhaupt muss man sich hier merken, dass, was man bei sich fürchtet, Gegenstand des Mitleids ist, wofern es bei Anderen vorfällt.

Aristoteles sagt Reth. II, 5 über die Furcht:

Es sei nun Furcht ein unangenehmes oder beunruhigendes Gefühl, entstanden aus der Vorstellung eines bevorstehenden Uebels, das entweder von verderblicher oder wehthuender Art ist — denn nicht alle Uebel fürchtet man, sondern nur die, welche entweder grosses Leid oder Verderben bedeuten, und zwar, wenn sie nicht ferne, sondern in der Nähe erscheinen, so dass man sie erwartet; denn was sehr fern ist, fürchtet man nicht — . . . kurz, furchtbar ist Alles, was, wenn es bei Andern geschieht und bevorsteht, Mitleid erregt.

Wir empfinden also, nach Aristoteles, Mitleid für Andre, Furcht aber für uns selbst.

In der Tragödie sollen wir nun Mitleid und Furcht empfinden.

Aus den Definitionen des Aristoteles geht aber hervor, dass er die Furcht, es könne uns etwas Aehnliches wie das Dargestellte geschehen, zum Mitleid rechnet — wie schon Lessing bemerkte — für die Furcht selbst aber ein wirkliches, in der Nähe erscheinendes Uebel, so dass man es erwartet, verlangt.

Wenn wir also nach den Aristotelischen Definitionen Mitleid und Furcht empfinden sollen, so müssen wir das Uebel des Andern, das unser Mitleid erregt, als unser eignes Uebel auffassen, damit wir Furcht empfinden können, wir müssen uns also mit den in der Tragödie Leidenden identificiren, dann empfinden wir, als Zuschauer, Mitleid und, da wir's gewissermassen selbst sind, Furcht[1]). Durch diese Identification kann nun die Tragödie

1) Josef Egger spricht in seinen Katharsis-Studien, Wien 1883, Seite 35, beiläufig auch vom Identificieren; er sucht φόβος als Steigerung von ἔλεος durch ein willkürlich angenommenes „Identificieren mit dem uns sympathisch gewordenen Helden“ zu erklären, während doch gerade gezeigt werden muss, dass wir durch ἔλεος καὶ φόβος zur Identification genöthigt werden. Auch ist ihm ἔλεος καὶ φόβος kein Ausdruck für Identification, sondern (Seite 32) „für all unser Leid, all unsern Herzenskummer, der uns drückt und beklemmt und den wir in's Theater bringen“. Sein Identificieren ist ohne organischen Zusammenhang mit seiner Interpretation, ein vorübergehender Einfall.

mit Sicherheit eine Katharsis bei uns bewirken, wenn sie nämlich die in der Tragödie Leidenden eine Katharsis empfinden lässt. Aristoteles hatte also Recht, diese Wirkung der Tragödie in die Definition der Tragödie aufzunehmen, denn diese Wirkung gehört zu ihrem Wesen.

Nun erklärt sich auch das viel umfochtene τοιούτων. Es bezieht sich nicht auf ἔλεος und φόβος, sondern auf δι' ἐλέου καὶ φόβου, es heisst nicht παθήματα wie ἔλεος und φόβος, sondern, da παθήματα eben δι' ἐλέου καὶ φόβου (durch Identification) erzeugt werden: solche παθήματα, wie sie durch Identification entstehen.

Τὰ τοιαῦτα παθήματα heisst also hier: τὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου παθήματα.

Denken wir uns den Satz δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν δι' ἐλέου καὶ φόβου παθημάτων κάθαρσιν: so werden wir uns gezwungen fühlen, statt τῶν δι' ἐλέου καὶ φόβου παθημάτων zu setzen: τῶν τοιούτων παθημάτων. Hierzu war aber Aristoteles um so mehr berechtigt, da diese παθήματα an sich schon τοιαῦτα sind: Der Grieche wusste sehr wohl, dass wir durch Identification nicht derselbe wie der Held der Tragödie geworden sind, wir sind nicht ὁ αὐτός, sondern nur τοιοῦτος, wir erdulden nicht dieselben Leiden, sondern nur τὰ τοιαῦτα παθήματα, und die Tragödie bewirkt bei uns also nicht die Katharsis der Leidenschaften, τὴν τῶν παθημάτων κάθαρσιν, wie beim Helden, sondern, da wir nur τοιοῦτοι sind und nur τὰ τουαῦτα παθήματα erdulden, auch nur: τὴν τῶν τουούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Aristoteles hat also für das, was er sagen wollte, zugleich den formell richtigen und inhaltlich prägnantesten Ausdruck gefunden.

Und so ist durch die von uns gegebene Lösung die dunkle Stelle in allen ihren Theilen klar und hell geworden, und wir können dieselbe folgendermassen umschreiben:

> Die Tragödie bringt zur Erscheinung die Reinigung von Leidenschaften und durch Identification bewirkt sie Solches auch bei uns.

Aristoteles hat allerdings nur den zweiten Theil dieser Definition direct gegeben, aber dieser hat den ersten zur

Voraussetzung wie das Spiegelbild den gespiegelten Gegenstand: Die Katharsis kann bei uns durch Identification nur dann bewirkt werden, wenn Etwas da ist, mit dem wir uns identificiren können; es muss also in der Tragödie selbst die Reinigung der Leidenschaften dargestellt werden, damit wir im Stande seien, durch Identification sie zu empfinden.

Was ich theoretisch aus der Definition entwickelt habe, erweist sich bei der Betrachtung griechischer Tragödien in der That als richtig. Die Reinigung von den Leidenschaften ist das Ziel jeder griechischen Tragödie!

Dass dieses Ziel durch eine religiöse Anschauung bestimmt worden, ist zu vermuthen, da die griechische Tragödie, anerkanntermassen, dem Cultus entsprossen ist, und diesen ihren Ursprung — wenn auch der Uebergang von Gottesdienst zu Tragödie nicht nachzuweisen — in den ältern Stücken deutlich verräth. Noch in den Tragödien des Aeschylos finden wir die Menschen als fast willenlose Geschöpfe, dem Rathe der Götter, den Fügungen des Schicksals unterworfen. In Unglück und Verzweiflung gestürzt, zu Mord und Schandthat verleitet, werden sie durch den Rath und die Hülfe der Götter, durch die Bestimmungen des Schicksals zu Frieden und Sühne geführt.

Von den uns erhaltenen sieben Stücken des Aeschylos besitzen wir nur eine Trilogie vollständig: die Orestie, und nur ein Endstück: Die Sieben gegen Theben.

Die Orestie besteht aus den drei Stücken: Agamemnon, die Choëphoren, die Eumeniden. Im Agamemnon wird der mit der Seherin Kassandra heimkehrende Agamemnon von seiner Gattin Klytaemnestra und deren Buhlen Aegisth ermordet — das Stück endet mit dem höhnenden Triumph der Mörder. In den Choëphoren ermordet auf Antrieb Apolls der heimkehrende Orest rächend seine Mutter. Aber kaum ist die That geschehen, so ergreift's den Orest wie Wahnsinn, die Eumeniden stürmen auf ihn ein und jagen ihn davon. In den Eumeniden findet Alles seine Befriedigung, seinen Abschluss. Mit Hülfe Apolls wird Orest von den Eumeniden befreit, von jeder Schuld durch den Areopag freigesprochen. Athene selbst giebt das entscheidende weisse Steinchen.

Die Sieben gegen Theben behandeln das Ende des Hauses Oedipus. Eteokles wird von Polyneikes belagert, die Entscheidungsschlacht steht bevor. Eteokles vertheilt seine Führer an die verschiedenen Thore. Wer steht am siebenten Thore ihm gegenüber? sein Bruder Polyneikes! Obgleich er's weiss, erschüttert es ihn doch, da er's erfährt, und er fühlt die Macht und das Walten des Schicksals. Der Hass ist dem milderen Gefühl des gemeinsamen Missgeschicks gewichen, und er geht in den Kampf, um das Geschick zu erfüllen. Und es erfüllt sich: die Brüder tödten sich gegenseitig. Ihre Leichen werden in feierlichem Zuge gebracht. Der Chor singt [1]):

Nun ruht der Hass auf blut'gem Grund,
Zusammenfloss ihr Lebensstrom
Und eines Blutes sind sie jetzt.

Es folgt die erschütternde Todtenklage Ismenen's um Eteokles, Antigone's um Polyneikes. Ein Bote unterbricht sie, indem er den Beschluss der Obrigkeit mittheilt, dass Polyneikes' Leiche den Hunden vorgeworfen werden solle. Da erhebt sich Antigone aus ihrem Schmerz und erklärt, dass sie der Obrigkeit nicht gehorchen werde. Ihr Chorgefolge schliesst sich ihr an:

Mag strafen die Stadt, mag sie es verzeihn,
Wenn wir Polyneikes beweinen,
Wir gehen mit Dir und helfen zur Gruft
Ihn geleiten; das Leid trifft Alle zusammt
In der Kadmosstadt; ein anderer Brauch
Mag anderen Zeiten genehm sein.

Und beiden Brüdern wird gleiche Ehre.

Schon bei Sophocles sind die Menschen nicht immer die blind gehorchenden Diener der Götter oder die ergebenen Werkzeuge des Schicksals. Im Bewusstsein eigner Kraft nehmen sie den Kampf mit dem Schicksal auf. Aber dieses schlingt ein ehernes Band um ihre Stirne, und verblendet eb'nen sie durch ihr Widerstreben dem Schicksal die Wege. Zerschmettert erkennen sie seine unwiderstehliche Macht

---

1) Die citirten Uebersetzungen aus dem Aeschylos sind von J. Mähly.

und finden in dieser Erkenntniss das verlorene Gleichgewicht wieder.

Am herrlichsten ist dieses in der Antigone ausgeführt. Der Held des Stückes ist Kreon.

Kreon hatte die Beerdigung des Polyneikes verboten, gegen das göttliche Gesetz sein menschliches Gebot gestellt. Antigone achtete das Gesetz der Götter höher und beerdigte den Polyneikes. Sie wird von den Wächtern ergriffen und vor Kreon geführt. Kreon beschliesst ihren Tod. Nichts hilft Antigone's Vertheidigung, Nichts die muthige Vorstellung Ismenens, der Rath des Chors, die Ermahnung und Verzweiflung des eigenen Sohnes. Antigone wird zum finstern Felsengrabe geführt. Da kommt der Seher Teiresias und räth dem Kreon, den Polyneikes zu beerdigen,

> Denn alle Opferherde und Altäre
> Sind überall entweiht und voll vom Frass
> Der Hund und Vögel, die sich sättigten
> An Oedipus' unsel'gem Sohne [1]).

Noch sei es Zeit, vom Starrsinn zu lassen. Aber Kreon hört in den Worten des Teiresias nur eine Bitte für Antigone und beschuldigt ihn der Lüge, das ganze Priesterthum der Bestechlichkeit. Teiresias warnt, Kreon höhnt — da prophezeit Teiresias ihm Unheil für sein Haus. Diese Worte erschüttern Kreon in der Tiefe seines Herzens. Sein Trotz ist gebrochen. „Was soll ich thun?“, fragt er den Chor. „Nachgeben!“ So schwer es ihm wird, er will es thun, und in der Angst des Herzens spornt er zur Eile, er selbst will mit Axt und Beil das Grab der Antigone öffnen. Zu spät! Antigone hat sich im Grabgewölbe erhängt, Haemon sich an ihrer Seite ermordet. Mit der Leiche seines Sohnes auf den Armen kehrt Kreon zurück:

> Weh! über des sinnlosen Sinns Verirrungen
> Aus Starrsinn entsprungen, Tod erzeugend.

Und er, der sein Gebot gegen das Gesetz der Götter gestellt hatte, ruft:

---

1) Die citirten Uebersetzungen aus dem Sophocles sind theils von V. Pfannschmidt, theils von Minkwitz.

Wehe, weh über der Sterblichen
Unselig Mühen, vergebenes Träumen.

Auch seine Gattin Eurydice hat sich aus Verzweiflung ermordet.

Weh mir, kein andrer Sterblicher wird je
Die Schuld dran tragen, es ist meine Schuld.
Auf, Diener, auf!
Führt mich in Eile fort, führt von dannen mich,
Der ganz gebrochen, verloren, ein Nichts.

Kreon ersehnt sich den Tod als Erlösung, der Chor verweist ihn auf die Götter und sagt:

Von Noth und schwerer Pein,
Die des Geschickes starke Macht verhängt,
Kann durch Gebete sich kein Mensch befrein.

In dieser Unvermeidlichkeit des Geschickes liegt auch für Kreon der Trost; er hat nicht mit eignem Willen dem Sohn, der Gattin den Tod gegeben, und, da er nicht weiss, woran sich klammern, da Alles schwankt und wankt, was ihm zu Händen, erkennt er, dass es das Schicksal ist, das so furchtbar auf sein Haupt hereingebrochen. In dieser Erkenntniss liegt der Keim des Friedens. Der Chor singt zum Schluss:

Weit, weit das Beste, um glücklich zu leben,
Ist Besonnenheit, drum darfst du nie,
Nie freveln an der Götter Gesetz.
Der Stolze büsst das stolze Wort,
Das kühn sich vermessende, schwer,
Getroffen von furchtbarem Unglücksschlag,
Und lernet zuletzt
Noch im Alter dann, weise zu werden.

Der Antigone am ähnlichsten in der Composition ist König Oedipus.

Eine verheerende Seuche war über Theben gekommen. König Oedipus hat seinen Schwager Kreon nach Delphi geschickt, um Apollo's Rath einzuholen. Kreon kehrt von Delphi zurück und berichtet, dass der Mörder des Laios aus dem Lande verstossen oder getödtet werden solle, damit Theben von der Blutschuld befreit werde. Oedipus verspricht,

den Mörder zu erforschen und zu bestrafen. Er fordert die Thebaner auf, den Mörder zu nennen. Er bedroht die Hehlenden mit seinem Fluch und will für den Laïos eintreten, als ob es sein eigener Vater wäre. Der Chor räth ihm, Teiresias zu fragen; Oedipus hat bereits nach ihm geschickt. Teiresias kommt, aber weigert sich zu prophezeien. Durch seine Weigerung wird Oedipus in den höchsten Zorn versetzt und sagt dem Teiresias:

> So wisse denn, du scheinest mir die Missethat
> Mitangestiftet, mitgethan zu haben,
> Wenn du auch nicht mit eigner Hand ihn schlugst.
> Wärst aber du nicht blind, so sagte ich,
> Dass du allein die Missethat verübt.

Da sagt ihm Teiresias:

> Du selbst bist der Unheilige,
> Der dieses Land mit seiner Schuld befleckt.

Oedipus, sich unschuldig fühlend, bezichtigt den Teiresias der Lüge und behauptet, er sei von Kreon bestochen worden. Oedipus ist ausser sich über den Verrath Kreons, der ihn stürzen wolle. Teiresias geht, nachdem er dem Oedipus Unheilvolles aus Vergangenheit und Zukunft prophezeit hat. Kreon tritt auf, in höchster Erregung über die Vorwürfe, die Oedipus ihm gemacht hat. Dieser tritt ihm entgegen: Du hier? wie? Du wagst hierher zu kommen? Kreon sucht dem Oedipus zu beweisen, dass sein Verdacht ein falscher, thörichter sei — Oedipus glaubt ihm nicht, und in heftigem Streit droht er, ihn tödten zu lassen. Jocaste und der Chor bitten den Oedipus; dieser ruft: Kreon oder ich! Auf weiteres Bitten schenkt er dem Kreon das Leben, aber verbannt ihn voll Zorn aus seinen Augen. Und nun kommt es allmählich in wunderbarer Entwicklung zu Tage, dass Oedipus der Gatte seiner Mutter, seiner Kinder Bruder, des Laïos Sohn und Mörder ist. Oedipus stürzt verzweiflungsvoll in den Palast; dort sieht er, dass Jocaste sich erhängt hat. Er stösst sich mit den Spangen ihres Gewandes die Augen aus. Geblendet wird er aus dem Palast wieder herausgeführt, geblendet, unglücklich, aber verwandelt in einen weichen, milden Menschen. Kreon tritt auf. Ge-

rührt durch das Unglück des Oedipus spricht er ihm sanft zu. Oedipus erkennt in ihm seinen Freund, seine Stütze, bittet ihn, der Jocaste ein Grab zu geben, für seine Töchter Antigone und Ismene zu sorgen, ihn selbst aber hinauszustossen. Darüber will Kreon noch erst einen Orakelspruch einholen und führt den Oedipus in's Haus.

Oedipus auf Kolonos behandelt das Ende des Oedipus. Verbannt ist er auf seiner Wanderschaft, geführt von Antigone, nach Kolonos gekommen. Dort wird er nach Schmerzen, Enttäuschungen und Aufregungen — Ankunft der Tochter Ismene, Gewaltthat des Kreon, Raub seiner beiden Töchter und ihre Wiedergewinnung durch Theseus, Bedrängung durch Polyneikes — auf wunderbare Weise von den Göttern der Erde entrückt.

Er schied so sanft, wie du dir zu sterben nur wünschen magst.

Es scheint fast, als ob die Katharsis im König Oedipus den Athenern nicht ausgesprochen genug war, so dass Sophocles sich dazu verstand, in dem apotheosirenden Oedipus auf Kolonos den Unbefriedigten eine ausgeführte Katharsis zu dichten.

In der Electra werden zunächst in ergreifender Weise die Leiden (παθήματα) der von der unnatürlichen Mutter Klytaemnestra geknechteten Electra geschildert: die Qual und Pein, die Empörung über angethane Schmach, das ewig nagende Gefühl der Schande des Hauses, der Aufschrei der zurückgedrängten Rachesehnsucht. Der einzige Lichtpunct ist die Hoffnung auf Orest, auf seine Wiederkehr, dass er die Mörder des Vaters strafe und den Glanz des Hauses wieder herstelle. Aber jede Aussicht fehlt. Da hat Klytaemnestra einen Unglück bedeutenden Traum. Sie fleht deshalb zum Apoll, dass er Unheil von ihr abwenden möge. Und schon naht, als ob das Gebet sich sofort erfüllen solle, ein Fremder und bringt die Botschaft, dass Orest bei einem Wagenspiel gestürzt und gestorben sei. Als ob jedes menschliche Gefühl in ihr geschwunden, jubelt die unnatürliche Mutter und höhnt die in tiefster Seele getroffene, unglückliche Electra. Klytaemnestra geht triumphirend ab, um den Boten zu

belohnen. Electra will sterben. Zwei Fremde nahen mit einer Urne, darin, wie sie der Electra sagen, Orest's Asche ruht. Electra ergreift den Krug, presst ihn an die Brust und hält eine rührende Todtenklage. Da kann sich der Eine der Fremden nicht länger beherrschen, er entdeckt sich der Schwester als Orest. Die Nachricht von seinem Tode sei ersonnen, um die teuflische Mutter in Sicherheit zu wiegen. Jetzt wolle er und sein Freund Pylades, als Fremde, der Klytaemnestra den Aschenkrug übergeben und sie ermorden. Electra ist erst unfähig an diesen Wechsel des Glückes zu glauben, aber die Zeichen sind untrüglich, es ist Orest! Nun spornt sie den Bruder zur That. Klytaemnestra und Aegisth werden ermordet, und der Glanz des Hauses hergestellt, die Befreiung Electra's von den Leiden (die Katharsis) erzielt. Der Chor singt:

O Atreus' Stamm, nach so viel Jammer
Wie drangst du nun mühsam durch Nacht zum Licht,
Zur Freiheit, zum Glück,
Durch diesen Ansturm gesichert.

Die Trachinerinnen. In Trachis, der Residenz des Herakles, empfängt Deianira, seine Gattin, die gefangenen Frauen, die Herakles auf seinem letzten Zuge erbeutet hat. Unter diesen gefällt ihr besonders Jole, die Tochter des besiegten Königs. Aber als sie erfährt, dass Herakles' Liebe zur Jole die Ursache des Krieges gewesen, wird sie von gewaltiger Eifersucht ergriffen, und, um des Herakles' Liebe zurückzugewinnen, tränkt sie ein Gewand mit dem Zaubermittel, das sie aus dem Blute des sterbenden Centauren Nessos auf dessen Rath gewonnen hatte. Dieses Gewand schickt sie dem Herakles durch den Herold Lichas. Aber kaum ist Lichas gegangen, so entdeckt Deianira, dass das Zaubermittel, der Sonne ausgesetzt, eine verzehrende, verbrennende Kraft hat. Bange Ahnung erfüllt sie. Da bringt ihr Sohn Hyllos schon die entsetzliche Kunde, dass das Kleid am Körper des Herakles klebe, unabreissbar, und ihn auf's qualvollste martere; den Herold Lichas habe er in der Wuth des Schmerzes erschlagen. Deianira verhüllt ihr Antlitz, geht und entleibt sich selbst. Der sterbende Herakles

wird schlafend gebracht; erwachend rast er auf vor Schmerz. Er dürstet nach Rache. Hyllos soll ihm die Mutter herschleppen, damit er sie strafen kann. Doch dieser theilt ihm mit, dass die Mutter durch Nessos betrogen worden und sich nun selbst entleibt habe. Da erkennt Herakles, dass seine letzte Stunde naht, so, wie die Götter sie ihm verkündet haben. Er ergiebt sich in sein Schicksal.

Da nun die Götter Alles so gestalteten,
So hilf, o Sohn, vollenden, was ihr Rath beschloss.

Und frei von Schmerz und Qual und Rachedurst, befiehlt er dem Hyllos, ihn auf den Berg Oeta zu schaffen und dort auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen. Die Jole aber soll Hyllos zum Weibe nehmen.

Die Katharsis im Rasenden Aias ist für uns besonders interessant, da sie nach dem Tode des Helden stattfindet und ein persönliches Empfinden nach dem Tode zur Voraussetzung hat. — Die Waffen des Achill hatte nicht, wie er erwartet, Aias erhalten, sondern durch einen Betrug der vielgewandte Odysseus. Darüber ausser sich, beschliesst Aias, Nachts die griechischen Heerführer meuchlings umzubringen, aber Athene verwirrt seinen Sinn, und statt auf die Griechen, stürzt er sich auf erbeutete Herden, unter denen er ein fürchterliches Gemetzel anrichtet. Ein Thier, das er für seinen Feind Odysseus hält, bindet und züchtigt er — da, auf einmal, weicht der Wahnsinn, er erkennt, was er gethan! Hass, Wuth, wildeste Leidenschaft und Scham kämpfen in seiner Seele. Er geht an's Meer, um sich zu entleiben. Zum Zeus fleht er, dass er ihm einen Freund senden möge, der seinen Leichnam finde und ihm ein ehrliches Grab verschaffe. Er entleibt sich. Sein Leichnam wird zwar von seinem Bruder Teukros gefunden, aber die Atriden verweigern ein ehrliches Begräbniss. Da tritt Aias' ärgster Feind, der Gegenstand seines Hasses, Odysseus, hinzu, und er ist der von Zeus Gesendete, der ihm das erflehte ehrliche Begräbniss verschafft. So wird die Seele des Aias versöhnt durch den Edelmuth und das Zartgefühl des Gegners.

Am meisten hat Sophocles im Philoktet versucht, den Character des Menschen vom höhern Willen unabhängig zu

machen, die Menschen nach eigner Einsicht, nach eignem Gefühl handeln zu lassen. Aber für die hierdurch fast unlöslichen Wirrnisse und die Leidenschaften der empörten Seelen kann er die nothwendige Lösung nur mit Hülfe der Götter finden.

Neoptolemos, der Sohn des Achill, und Odysseus sind von den im zehnten Jahre vor Troja liegenden Griechen nach Lemnos geschickt worden, um den Philoktet mit seinen nie fehlenden Herakleischen Pfeilen gutwillig oder mit Gewalt nach Troja zu bringen, da einer Weissagung des Helenos gemäss Troja nur durch diese Pfeile besiegt werden könne. Philoktet war vor zehn Jahren von den Griechen auf Lemnos ausgesetzt worden, weil seine durch einen Schlangenbiss entstandene Wunde das Lager verpestet und seine Klagen beim Opfer gestört hatten. Zehn Jahre hatte der unglückliche Philoktet in unsäglichen Schmerzen zugebracht, mühsam mit Hülfe der Pfeile sein Leben fristend und stets mehr und immer von Neuem nährend seinen Hass gegen die Atriden und Odysseus.

Auf den Rath des Odysseus soll nun Neoptolemos die Pfeile dem Philoktet ablisten, und Neoptolemos geht, obgleich es ihm eigentlich wider die Natur ist, auf den Rath des Schlauen ein. Er befreundet sich dem armen Philoktet, dem er, der Sohn des edlen Achill, wie ein rettender Engel erscheint, er verspricht ihm, in die Heimath ihn zu führen, und Philoktet vertraut ihm die Pfeile an. Da, im Besitz derselben, kann Neoptolemos es nicht weiter über sich gewinnen, den Philoktet zu betrügen. Er entdeckt ihm den Verrath und die Absicht, ihn mit seinen Pfeilen nicht in die Heimath, sondern nach Troja zu führen. Philoktet weigert sich, nach Troja zu gehen und klagt unter heftigen Vorwürfen, dass er nun in Lemnos elend zu Grunde gehen müsse: ohne sein Geschoss könne er sich nicht einmal ernähren. Da erbarmt sich Neoptolemos seiner und will ihm dasselbe zurückgeben. Der herbeieilende Odysseus verhindert ihn daran, und versichert, Philoktet werde schon zur Einsicht und Nachgiebigkeit kommen, wenn er ohne Waffe sei. Als aber Philoktet bei seinem Willen beharrt, giebt Neoptolemos ihm

die Pfeile zurück. Philoktet ist gerührt, aber will nicht nach Troja sondern in die Heimath. Neoptolemos, eingedenk seines Versprechens will Philokteten's Wunsch erfüllen — da erscheint Herakles als Gott und gebietet dem Philoktet mit dem Neoptolemos nach Troja zu gehen, dort werde Asklepias seine Wunden heilen, und vereint mit Neoptolemos werde er Troja stürzen. Da sagt Philoktet:

Der endlich du mich durch wonnigen Laut
In dem Jammer erfreust,
Ich befolge getreu dein göttlich Gebot,

und folgt dem Neptolemos auf's Schiff zur Fahrt nach Troja.

Der philosophische Sceptiker Euripides, der nach Aristoteles, Poet. 13, seine Stücke nicht zum Besten einrichtet, versuchte, die Menschen von Schicksal und Göttern völlig loszulösen, ihren Willen und ihre Leidenschaften psychologisch zu begründen. Bei ihm ist die Darstellung der Leidenschaften Hauptzweck, und er hat darin eine vielleicht jetzt noch unerreichte Kunst entwickelt. Aber eine psychologisch begründete Katharsis von diesen Leidenschaften ist ihm wol nur in den Phönizierinnen und dem rasenden Herakles geglückt. In andern Stücken muss ihm die Maschine helfen, und durch den unorganischen Zusammenhang des Erscheinens der Götter mit dem Plane des Stückes zeigt sich, dass er die Katharsis als eine nicht zu umgehende Form betrachtet. In einzelnen Stücken wird diese Form sogar zur Formel, und in den Troerinnen ist die Katharsis als ein Zwiegespräch zwischen Athene und Poseidon gar vorangestellt.

Die Phönizierinnen. Jocaste hat den Polyneikes in die Stadt geladen, um Versöhnung zwischen ihm und Eteokles zu stiften. Ohne Erfolg. Der Kampf beginnt, der Sturm auf Theben wird abgeschlagen, die Brüder fordern sich zum Zweikampf. Jocaste will diesen verhindern und eilt mit Antigone auf's Schlachtfeld — zu spät. Die Brüder haben sich gegenseitig getödtet. Sie entleibt sich. Im Handgemenge um die Leichen werden die Argiver geschlagen. Die Leichen werden im Trauerzuge in die Stadt von Antigone geleitet, die über ihr und ihres Hauses übermenschliches Leid klagt und ihren alten blinden Vater Oedipus aus

seiner finstern Ruhestätte herbeiruft. Und der arme, alte, geblendete, tappende Greis erscheint, ein Bild des Jammers, und erfährt den Tod seiner Söhne und seiner Frau, den Tod, der doch nur Folge seines Geschickes und seines Fluches ist. Er hat sie getödtet und ihm zumeist sind sie gestorben. Er ist sprachlos in seinem Schmerz. Da tritt Kreon auf, der von Eteokles zum Nachfolger ernannt ist, Kreon, der seinen lieben Sohn Menoikeus durch eben denselben Oedipus hat verlieren müssen. Was wird geschehen? Was kann dem Elendesten der Sterblichen noch geschehen? Das Furchtbare geschieht, Kreon weist den blinden Greis zum Lande hinaus. Da findet Oedipus die Sprache wieder, da erhebt er sich und sagt [1]):

> Denn nicht so sehr blödsinnig bin ich von Natur,
> Dass ich an meinen Augen und der Söhne Wohl
> Ohn' eines Gottes Willen also mich vergriff!

und ferner:

> Was willst du Kreon meinen Tod durchaus,
> Denn ihn ja willst du, wenn du mich hinaus verbannst.
> Doch nimmer schlingend meinen Arm um deine Knie'
> Will ich mich niedrig zeigen, mein einst hoher Sinn
> Bleibt, auch in Missgeschicken bleibt er ungebeugt.

Nun folgt der Streit zwischen Antigone und Kreon über die Beerdigung des Polyneikes. Der Streit bleibt unentschieden (wohl der Grund, dass die Phönizierinnen den Preis nicht davontrugen). Dann nimmt Oedipus rührenden Abschied von den drei Leichen; er geht mit den Worten:

> Bürger der berühmten Thebae, schauet diesen Oedipus,
> Welcher, die berühmten Räthsel lösend, hoch erhaben ward,
> Der allein der blutbefleckten Sphinx Gewalt gebändigt hat,
> Selber nun entehrt und elend, werd' ich aus dem Land gejagt.
> Doch warum bewein' ich dieses? eitel ist die Klage doch,
> Tragen muss der Mensch der Götter unabänderlichen Schluss.

In noch kühnerer Weise hat Euripides in der Iphigenie in Aulis eine erlösende Sinnesänderung darzustellen

---

1) Die citirten Uebersetzungen aus dem Euripides sind vom Pfarrer Ludwig.

versucht; Aristoteles nennt sie Poet. 15 als Beispiel von der Inconsequenz des Characters, und auch Euripides selbst vermochte nicht, sie als Katharsis gelten zu lassen.

Die Flotte der Griechen lag in Aulis fest. Kalchas hatte prophezeit, nur wenn Iphigenie, des Agamemnon Tochter, der Artemis geopfert würde, könnten die Griechen auf günstigen Wind hoffen. Unter dem Vorwand, sie dem Achill zu verheirathen, hat Agamemnon seine Tochter nach Aulis beschieden. Sie kommt mit ihrer Mutter Klytaemnestra jubelnd dort an. Aber bald trifft Klytaemnestra den Achill, begrüsst den Nichts ahnenden als Schwiegersohn und erfährt die entsetzliche Wahrheit, dass Iphigenie geopfert werden soll. Sie will's verhindern, Achill verspricht ihr seinen Beistand. Klytaemnestra macht dem Agamemnon die heftigsten Vorwürfe — er verweist sie auf den Ausspruch der Götter. Fussfällig bittet auch Iphigenie den Vater um ihr Leben:

Verdirb mich nicht frühzeitig, lieblich ist das Licht
Zu schauen, nöth'ge mich nicht zu sehn, was drunten ist —
Das Licht zu schaun, ist Sterblichen das Holdseligste.
Nichts ist das drunten, rasend ist, wer sich den Tod
Wünscht; besser elend leben als ein schöner Tod.

Agamemnon spricht die Unmöglichkeit, sie zu retten, aus. Die herzzerreissende Klage Iphigeniens und Klytaemnestra's wird durch Achill unterbrochen, der ihnen mittheilt, dass die Griechen die Opferung Iphigeniens stürmisch verlangen. Diese hört schweigend zu, wie Achill der Klytaemnestra die Stimmung im Lager schildert, dann erklärt sie plötzlich, dass sie bereit, sich opfern zu lassen:

Doch gefiel es, hinzunehmen meinen Leib der Artemis,
Sollt' ich in den Weg der Göttin treten, eine Sterbliche?
Nein, unmöglich ist's; ich gebe meinen Leib für Griechenland.
Opfert mich, zerstöret Troja: dieses wird mein Denkmal sein
Ewig, dieses meine Kinder, Hochzeitsfest und Ehrenkranz.

Achill räth ab und will sie für sich erkämpfen. Er sagt schliesslich fast mit Iphigeniens eignen Worten:

O bedenk's, ein schrecklich Uebel ist der Tod.

Worauf Iphigenie:

O Freund,

Stirb nicht für mich noch tödte Jemand meinethalb,
Nein, Hellas lass mich retten, wenn ich es vermag.

Sie wird zum Altar geführt, aber als sie geopfert werden soll, liegt eine Hirschkuh auf dem Altar, Iphigenie ist von der Artemis in einer Wolke entrückt worden. Agamemnon sagt zur Klytaemnestra:

Weib, unsres Kindes wegen sind wir hoch beglückt.
Gemeinschaft pflegt sie mit den Göttern in der That.

Die Griechen fahren froh nach Troja.

Noch kühner, wenn auch motivirt, erscheint die Leidenschaft lösende Sinnesänderung in der Hekabe:

Achill war über seinem Grabe erschienen und hatte sich zum Geschenke begehrt eine der seufzenden Troerinnen. Hekabe's Tochter, Polyxene, soll nun auf dem Grabe Achill's geopfert werden. Auf alle Weise versucht Hekabe das Geschick abzuwenden: sie bittet, fleht, bestürmt den Odysseus — umsonst. Polyxene wird fortgeführt, selbst bereit, den Tod auf Achill's Grab zu erleiden. Hekabe aber ist die Allerunglückseligste. Taltybios, der Herold der Griechen, berichtet den Heldentod der Polyxene, wie alle Griechen sie geehrt und die Todte geschmückt hätten. Hekabe sagt:

Jetzt zwar, dass ich nicht klagen sollte dein Geschick,
Ist's mir ja unauslöschlich in das Herz gedrückt,
Doch wich das Uebermässige, weil du tapfer mir
Gepriesen wardst.

Polyxene soll mit Ehren bestattet werden. Eine Dienerin wird an's Meer geschickt, um Wasser zu holen, und bringt eine Leiche. Hekabe meint, es ist Polyxenens, aber entsetzt erkennt sie ihren Sohn Polydoros, ermordet, den sie ihrem Freunde Polymestor mit Schätzen Priams anvertraut hatte. Die gerechte Wuth über diese Unthat lässt sie den Schmerz um Polyxene vergessen, und sie erblickt in dem auftretenden Agamemnon keinen Feind mehr. Sie sagt sich:

Stell' ich nicht allzu feindlich gar das Herz mir vor
Des Mannes, welcher niemals doch so feindlich war.

Sie erblickt in ihm einen Freund, einen Helfer. Und Agamemnon sagt ihr seinen Beistand, seine Hülfe bei der Ausführung ihrer Rache zu. Polymestor wird in's Griechenlager gelockt und von Hekabe geblendet. Mit dem Verlust des äussern Sinnes wird ihm die innere Seherkraft verliehen, und er sagt der Hekabe ihr Ende voraus. Sie antwortet:

Mich kümmert nichts, da du mir ja gezüchtigt bist.

Agamemnon sagt zum Schluss:

Du aber, arme Hekabe, geh nun und begrab'
Dein Leichenpaar, Ihr Troerinnen aber müsst
Zurück in eurer Herren Zelt, denn Lüfte spür'
Ich wehn bereits, zur Heimath führende.
Mög' uns die Heimfahrt glücken, mögen wir
Das heim'sche Wesen schauen, dieser Leiden los.

Mit kurzem Chorgesang schliesst das Stück.

Vortrefflich ist die Katharsis im Rasenden Herakles. Während Herakles im Hades weilt, um seine letzte Arbeit zu thun, werden sein Weib und seine Kinder in Theben von dem Tyrannen Lykos arg bedrängt, gefangen genommen und zum Tode bestimmt. Schon sind sie geschmückt, bereit zu sterben — da, zur rechten Zeit, erscheint Herakles, tödtet den Tyrannen und befreit die Seinen. Grosses Siegesfest. Als Abgesandte der zürnenden Here überredet Iris aber die Göttin der Wuth, Lyssa, den Herakles toll zu machen. Mitten im Siegesfest wird Herakles toll, greift an, verfolgt, tödtet Frau und Kinder, und hätte sich auch an seinem alten Vater Amphitryon vergriffen — aber eine Göttin wirft einen Felsblock auf seine Brust, er stürzt hin und verfällt in tiefen Schlaf. Als er erwacht, ist der Wahnsinn geschwunden. Er erkennt, was er gethan, er verzweifelt und will sich tödten. Da kommt sein Freund Theseus, und diesem gelingt es durch Zuspruch, den Herakles wieder aufzurichten und dem Leben zurückzugewinnen. Er zeigt ihm, dass das Leben noch lebenswerth, dass die Ehre nicht verloren ist; in Athen werde er immer sehr geehrt sein — er erinnert ihn an seine Kraft und Grösse und den Dank des gesammten Griechenlands. Arm in Arm mit Theseus zieht Herakles davon und sagt zum Schluss:

Wer aber Reichthum oder Macht sich lieber wünscht
Als wohlgemeinter Freunde Schatz, der ist ein Thor.

Bei dieser freiern Behandlung der Tragödie war Euripides im Stande, Gelegenheitsstücke mit politischer Tendenz zu schreiben.

In den Schutzflehenden erscheint Adrast mit den Müttern und Söhnen seiner vor Theben erschlagenen Schwiegersöhne vor Theseus, dem Könige von Athen, und bittet ihn, den gefallenen Helden ein ehrliches Grab zu verschaffen. Theseus erklärt sich bereit. Da tritt ein thebanischer Herold auf, und verlangt von Theseus, dass er den Adrast wegschicke. Da Theseus sich weigert, kommt es zum Krieg. Dem zurückbleibenden Adrastos meldet bald ein Bote den Sieg des Theseus. Es naht der Trauerzug mit den Leichen der sieben Helden. Diese werden feierlich verbrannt. Theseus und die Stadt Athen schenken dem Adrastos die Aschenreste der Helden. Da erscheint noch Athene und stiftet einen ewigen Bund zwischen Athen und Argos; den Söhnen der verstorbenen Helden aber verspricht sie einen zweiten Rachezug gegen Theben, der mit der Zertrümmerung Thebens enden solle.

In den Herakliden sucht Jolaos, der Freund des Herakles, für die vom feigen Eurystheus verfolgten Herakliden Schutz bei Demophon, dem Könige von Athen. Der Schutz wird gewährt, verwickelt aber Demophon in einen Krieg mit Eurystheus. Durch die Aufopferung der Makaria, einer Schwester der Herakliden, wird die Schlacht gewonnen, Eurystheus geräth in Gefangenschaft. Alkmene, die Mutter des Herakles, will den Eurystheus tödten, aber die Athener wollen es nicht zugeben, weil er ein Gefangener sei. Alkmene besteht darauf, und Eurystheus ergiebt sich in das Geschick, indem er es als solches erkennt. Die Furcht, es könne der Stadt Athen daraus ein Unheil erwachsen, wird gelöst durch die Worte des Eurystheus:

So tödte mich, ich bitte nicht um Gnade. Doch
Der Stadt, die meinen Tod gescheut und frei mich liess,
Ihr widm' ich einen alten Spruch des Loxias — — —
Ein wohl gemeinter und die Stadt stets schützender

Einsasse werd' ich unter eurer Erde ruhn.

Eurystheus wird getödtet.

Zur Verherrlichung des Gottes Bacchos, also dem Culturellen sich wieder nähernd, sind die Bacchen geschrieben.

Bacchos hält, von Asien kommend, seinen Siegeszug durch Griechenland. In Theben findet er Widerstand. Zwar die Alten — Kadmos und der Seher Teiresias — schliessen sich ihm unbedingt an, dagegen wollen Ino, Agave und Antonoë, die Töchter des Kadmos und Schwestern Semele's, der Mutter des Bacchos, nicht glauben, dass Bacchos der Sohn des Zeus sei, sondern behaupten, dass Semele den Zeus nur vorgeschoben, ihr Kind aber von einem gewöhnlichen Sterblichen empfangen habe. Jedoch angesteckt vom Taumel bacchischer Freude werden die Schwestern fortgerissen. Nicht so Pentheus, der Sohn der Agave, der dem Bacchos und seinen Dienern den Krieg erklärt. Er nimmt den als Menschen verkleideten Bacchos gefangen, will ihn züchtigen und wird selbst durch die Wunderthaten des Bacchos nicht zum Glauben gebracht. Da folgt denn die entsetzliche Strafe. Pentheus wird von den Bacchantinnen zerrissen, vor Allen von seiner Mutter Agave, die ihn für einen Löwen hält und das Haupt des getödteten Sohnes auf ihren Thyrsosstab pflanzt. Erst allmählich erkennt sie, was sie gethan, und nun folgt eine verzweiflungsvolle, herzzerreissende Klage. Da erscheint Bacchos als Gott.

Leider ist das Ende des Stückes, besonders die Rede des Bacchos sehr mangelhaft auf uns gekommen. Aber der Inhalt der Rede ist aus den Versen 808—809 zu erkennen. Bacchos sagt dort von sich, er sei:

Der Schrecklichste
Der Götter, doch auch gegen Menschen Mildeste.

Er hat zuerst gezeigt, dass er der Schrecklichste der Götter — Pentheus starb entsetzlichsten Tod, Agave büsste ihre Zweifel an Bacchos schwer —, jetzt musste er zeigen, dass er gegen Menschen auch der Mildeste sei. Aus seiner Rede geht hervor, dass Kadmos schliesslich in's Land der Seligen versetzt werden soll, und Agave ruft: Heil, Vater, dir! — Was aber mit Agave geschehen soll, erfahren wir

nicht. Die betreffende Stelle ist verloren gegangen. Aus Vers 1314 ist zu schliessen, dass sie nach Arkadien gewiesen wurde. Das Stück endet mit den Worten des Chors:

> Vielfach gestaltet sind himmlische Fügungen,
> Viel wirkt ungehofft der Unsterblichen Rath,
> Denn das Erwartete ward nicht vollendet
> Und für Unmögliches fand Mittel ein Gott.
> So endete dieses Begebniss.

Den gleichen Schluss hat die Andromache. Andromache war dem Neptolemos zu Theil geworden. Sie lebte mit ihm in Phthia und gebar ihm einen Sohn Molottos. Später heirathete Neoptolemos die Hermione, die Tochter des Menelaos. Da diese Ehe kinderlos war, ging Neoptolemos nach Delphi, um des Gottes Rath zu hören. Neoptolemos' Abwesenheit will nun Hermione benutzen, um die Andromache zu tödten. Andromache flieht in's Heiligthum der Thetis. Menelaos droht, den Molottos zu tödten. Um ihren Sohn zu retten, liefert Andromache sich aus, aber sie und ihr Sohn werden in Ketten gelegt und sollen getödtet werden. Der alte Peleus, der Grossvater des Neoptolemos, kommt und befreit sie. Darüber verzweifelt, will Hermione sich tödten, doch Orest erscheint und entführt sie. In Delphi tödtet Orest den Neptolemos. Peleus ist bei dieser Kunde ausser sich vor Schmerz. Da erscheint Thetis und lädt den Peleus ein, ihr in die Grotten des Nereus zu folgen, Andromache aber soll den Sohn des Priamos, Helenos, heirathen; Molottos werde der Stammvater eines berühmten Geschlechtes werden — und so findet eine allgemeine Beruhigung statt, wo sie kaum noch möglich schien. Das Stück endet sehr passend mit dem Chorgesang:

> Vielfach gestaltig sind himmlische Fügungen etc.

Ebenso endet auch Alkestis.

Durch die Gunst des Apollo ist Admet dem Tode — Thanatos — entrissen worden, doch hat Thanatos dafür ein andres Leben zu beanspruchen. Admetos hatte Freunde, hatte seine alten Eltern gebeten, für ihn zu sterben — vergebens. Aber Alkestis, seine treue Gattin, hat sich dazu entschlossen. Sie stirbt für ihn, wir sehen sie für ihn ster-

ben. In die Trauer des Hauses kommt Herakles, der vom Admetos, trotz der Trauer, gastfreundlich aufgenommen wird. Während Herakles schmaust, begräbt Admetos seine Gattin. Als er von der Beerdigung heimkehrt, wie ist er verwandelt! Wo ist da die Lebenslust, fast könnte man sagen, die Lebens-Leidenschaft geblieben, mit der er Freunde, Vater, Mutter bat, für ihn zu sterben, mit der er Alkestis für sich sterben liess.

O weh! o weh!
Trauriger Eingang, trauriger Anblick
Des verwaisten Palasts, o weh mir, weh mir!
Wo gehn, wo stehn, was sag' ich, was nicht?
O wäre ich nicht mehr!
Mühselig gebar mich die Mutter fürwahr.
Ich beneide die todt sind, nach ihnen verlangt
Mich, ich wohnte gern in ihrem Gemach.
Nicht freuet des Lichtes Anschauen mich mehr,
Noch zu regen hinfort auf Erden den Fuss,
Da das theuerste Pfand Thanatos mir geraubt
Und hinunter gegeben dem Hades.

Nun kommt Herakles, bringt ein verschleiertes Weib und bittet den Admet, dieses Weib bei sich aufzunehmen. Hier zeigt es sich nun, dass Admet's Klagen nicht leere Worte waren, und er die Treue auch seinem todten Weibe bewahren will. Da enthüllt sich das verschleierte Weib und — es ist Alkestis. Der Chor singt zum Schluss:

Vielfach gestaltig sind himmlische Fügungen etc.

Den gleichen Schlusschor hat auch Helena.

Helena ist der Sage nach nicht von Paris nach Troja gebracht, sondern nach Aegypten zu Proteus entrückt worden. Proteus starb, sein Sohn Theoklymenos will sie besitzen, sie flüchtet an das Grabmal des Proteus. Ein hellenischer Flüchtling, Teukros, theilt der Helena mit, dass Troja zerstört, Menelaos aber mit der Schein-Helena verschwunden und voraussichtlich gestorben sei. Helena geht zur Theonoë, der Schwester des Theoklymenos, einer Prophetin, um sich Gewissheit zu verschaffen. Menelaos tritt auf als Schiffbrüchiger, er hat die von Troja mitgebrachte Helena, die

Schein-Helena, in einer Höhle am Strande zurückgelassen. Er erfährt, dass Theoklymenos den Griechen feindlich sei, wegen seiner unglücklichen Liebe zur Helena. Helena kommt, aber, obgleich Theonoë ihr gesagt hatte, Menelaos sei in der Nähe, erkennt sie ihn nicht und flieht vor ihm. Endlich überzeugt sie sich. Da inzwischen die Schein-Helena aus der Grotte entschwunden ist, freuen sich die Gatten ihres Wiederfindens, aber sie sind durch die Eifersucht des Theoklymenos in grosser Gefahr und entwerfen einen Rettungsplan. Dem auftretenden Theoklymenos theilt Helena mit, sie wolle ihn heirathen, wenn sie vorher ihrem verstorbenen Manne Menelaos ein Todtenopfer auf der See gebracht hätte. Hoch erfreut weist Theoklymenos ihr ein Schiff an und ertheilt, dem Wunsche der Helena gemäss, dem Menelaos den Oberbefehl. Menelaos und Helena fahren davon. Da stürzt ein Aegypter herein und meldet ihre Flucht. Theoklymenos, rasend vor Wuth, will seine Schwester, die Prophetin, als Mitwisserin des Geheimnisses tödten — da erscheinen die Dioskuren und lösen alle Leidenschaften. Der Chor singt:

Vielfach gestaltig sind himmlische Fügungen etc.

Wegen der mangelhaften Lösung tadelt Aristoteles die Medea:

Medea ist die Gattin des Jason. Nachdem sie ihm in Kolchis behülflich gewesen war, das goldene Vliess zu erlangen, hatte er sie geheirathet und in der Argo mit sich fortgeführt. Dem verfolgenden Vater und König Aeëtes hatte sie ihren getödteten und in Stücke geschnittenen Bruder in den Weg geworfen, hierdurch den Verfolgenden aufgehalten und Jason abermals vom sichern Untergange gerettet. Sie hatte, in Griechenland angekommen, durch ihre Zaubermittel den König Pelias getödtet und befand sich mit Jason und ihren beiden Söhnen in Korinth, wo König Kreon die Flüchtigen gastfreundlich aufgenommen hatte. Hier in Korinth aber knüpft Jason mit der Tochter Kreons ein neues Ehebündniss, zwar, wie er sagt, nicht aus Liebe, sondern aus politischen Vernunftgründen.

Medea nun, die arme Fortgestossene,
Schreit nach den Eiden, rufet auch die heilige

Bürgschaft des Handschlags und der Götter Zeugenschaft,
Wie ihr vergolten werde von Jason, auf.

Da Medea in ihren leidenschaftlichen Reden Verwünschungen gegen das Korinthische Königshaus ausstösst, soll sie mit ihren Kindern verbannt werden. Medea beschliesst, sich an Jason, Kreon und seiner Tochter zu rächen. Sie hat noch einen Tag bis zur Abreise. Der durchreisende König von Athen, Aegeus, verspricht ihr ein Asyl bei sich. Nun geht sie schnell an die Ausführung ihres Racheplans. Sie lässt Jason rufen und bittet ihn, die Kinder doch von der Verbannung auszuschliessen. Jason erlaubt, dass die Kinder, Geschenke bringend, Kreon und seine Tochter selbst darum bitten. Kreon und Tochter nehmen die Geschenke an. Als Medea dies erfährt, seufzt sie tief und schrecklich auf, denn diese Geschenke enthalten ein verderbendes Gift. Schon kommt der Bote und berichtet den jammervollen Tod Kreons und seiner Tochter, und jetzt, da Kreon und Tochter durch ihre Kinder getödtet sind, jetzt sieht sie sich in qualvollem Schmerz zu dem gezwungen, was sie geplant hat. Jetzt muss sie ihre Kinder tödten, um

Nicht durch Säumen hinzugeben fremder Hand
Zum Mord die Kinder, welche unbarmherz'ger ist.

Sie geht in's Haus und tödtet die Kinder. Jason kommt nach geschehner That. Der Chor sagt:

Die Hand der Mutter würgte deine Kinder dir.

Jason lässt die Thüren des Hauses entriegeln und stürmt hinein, um die Mörderin zu strafen, für die kein Entrinnen möglich scheint. — Da schwebt Medea plötzlich hoch in den Lüften auf einem Drachenwagen, vor sich die Leichen ihrer Kinder. Jason bittet sie, ihn die Kinder beerdigen, ihren Leib wenigstens berühren zu lassen. Medea macht ihn von ihrem Wagen herab für den Mord verantwortlich und nennt jedes seiner Worte vergeudet. Sie entschwebt und Jason ruft den Zeus als Zeugen des ihm geschehenen Unrechts auf. Der Chor singt zum Schluss die Katharsisformel:

Viel waltet und lenkt Zeus im Olympos,
Viel wirkt ungehofft der Unsterblichen Rath

Denn das Erwartete ward nicht vollendet
Und für Unmögliches fand Mittel ein Gott.
So endete dieses Ereigniss.

Aristoteles sagt Poet. 15: „Es ist nun offenbar, dass die Lösung der Mythen aus dem Mythos sich ergeben muss und nicht, wie in der Medea, durch die Maschine, und wie in der Ilias durch die Abfahrt".

Eine Tragödie „Ilias" ist nicht bekannt, doch passt diese letzte Bemerkung des Aristoteles auf die Troerinnen.

Hekabe liegt vor dem Zelt Agamemnons und beklagt mit dem Chor der gefangenen Troerinnen den Fall Troja's. Taltybios, der Herold, theilt mit, an wen die einzelnen Troerinnen verloost worden sind: Hekabe an den Odysseus, Kassandra an den Agamemnon, Polyxene soll auf dem Grabe Achill's geopfert werden. Da stürzt in prophetischem Wahnsinn, mit der Fackel in der Hand, Kassandra daher und singt einen Hymenaeus. Hekabe entreisst ihr die Fackel und sagt:

Hinein mit diesen Bränden und antwortet ihr
Mit Thränen, Troerinnen, auf den Brautgesang.

Kassandra erklärt ihre Freude durch ihr Wissen, prophezeit Agamemnons Tod und zeigt, dass die todten Troer mehr zu beneiden seien als die Griechen.

Deshalb beklage nimmer, Mutter, dieses Land
Und meine Hochzeit, denn den mir Verhasstesten
Und dir bereitet meine Hochzeit bald den Tod.

Aber die Troerinnen und Hekabe klagen um den Untergang Troja's. In ihre Klagen stimmt Andromache ein, die als Sclavin des Neoptolemos mit Astyanax auf ihrem Arm vorübergeführt wird. Taltybios kommt und fordert den Astyanax, da die Griechen beschlossen haben, den Sohn des Hector von Troja's Zinnen herabzustürzen. Menelaos kommt um sich der Helena zu bemächtigen. Mit der Leiche des Astyanax kehrt Taltybios zurück und übergiebt sie der Hekabe zur Beerdigung. Während der Todtenklage der Hekabe verkündet Taltybios den Befehl, Troja anzuzünden, und fordert Hekabe und die gefangenen Troerinnen auf, ihm zu den Schiffen zu folgen. Sie wandern an's Meer, sehen Ilion brennen, hören es stürzen:

Erdbeben überströmt, Erdbeben die ganze Stadt
Ach!
Zitternde, zitternde Glieder tragt
Meines Fusses Spur! ewige Knechtschaftstage nah'n.

Es ist keine Frage, dass dieser wunderbare theatralische Effect, der Zusammensturz des brennenden Troja's, das Nachfolgen eines versöhnenden, lösenden Schlusses nicht mehr vertrug. Der Forderung der Tragödie nach Katharsis aber, scheint es, musste Euripides genügen, und da sie am Schlusse des Stückes keinen Platz finden konnte, so hat er sie kühn an den Anfang gesetzt, als Prophezeiung. Das Stück beginnt nämlich mit einem Zwiegespräch zwischen Poseidon und Pallas Athene. Pallas sagt Vers 65 u. 66:

Die Troer, meine Feinde jüngst, will ich erfreu'n
Und bittre Rückkehr senden auf Achaea's Heer.

Wir wissen also, dass den unglücklichen Troerinnen noch die schmerzlösende Freude bevorsteht.

In welch formeller Weise Euripides die Katharsis behandelte, zeigt ganz besonders seine Electra. Das Stück behandelt die Ermordung des Aegisth und der Klytaemnestra durch Electra und Orestes. Nach der Ermordung packt die Geschwister Gewissensqual und Angst. Orest sagt:

In welche Stadt entflieh ich nun, welcher Freund,
Der frömmste selbst, wird dies mein Haupt
Noch schaun, da ich tödtete die Mutter?

und Electra:

Weh mir, wohin soll ich gehn, zu welchem Chor?
Zu welchem Hochzeitsfeste? nimmt
Ein Gatte jemals in's Brautgemach mich?

Da erscheinen die Dioskuren und lösen diese Zweifel, indem sie der Electra mittheilen, dass Pylades sie heirathen werde, und dem Orest, er müsse nach Athen gehen, dort werde er freigesprochen; Apollo werde die Schuld auf sich nehmen.

In gleicher Weise äusserlich ist die Katharsis im Orestes.

Orestes soll wegen der Ermordung der Klytaemnestra sich dem Gericht in Argos stellen. Menelaos versagt ihm seine Hülfe und Fürsprache, und Orest wird mit seiner

Schwester Electra zum Tode verurtheilt. Sie erhalten als Gnade die Erlaubniss, sich selbst zu tödten. Ehe sie aber zum Selbstmord schreiten, wollen sie sich an Menelaos rächen. Sie bemächtigen sich seiner Gattin Helena und seiner Tochter Hermione. Menelaos eilt in Verzweiflung herbei, Orest zuckt schon den Stahl auf Hermione: da erscheint Apoll und theilt mit, dass er Helena zu den Göttern entrückt habe, dass Orest, um freigesprochen zu werden, nach Athen ziehen und später Hermione heirathen solle, Electra sei für den getreuen Pylades bestimmt. Menelaos ist befriedigt. Apollo sagt:

> So zieht des Weges von hinnen und ehrt
> Eirene die lieblichste Göttin.

Jon ist der Sohn des Apoll und der Krëusa. Von der Mutter ausgesetzt, wurde er auf Apolls Wunsch von Hermes nach Delphi gebracht und dort als Tempeldiener auferzogen. Krëusa vermählte sich später mit dem Könige von Athen, Xuthos. Da die Ehe kinderlos geblieben, so kommt das athenische Königspaar nach Delphi, um des Gottes Rath zu hören. Xuthos erhält vom Delphischen Gotte den Bescheid: der Erste, der ihm begegnen würde, wäre sein Sohn — und ihm begegnet Jon, den er auch sofort liebend als seinen Sohn begrüsst. Seinen Delphischen Freunden soll Jon noch ein Abschiedsmahl geben und dann mit ihm nach Athen ziehen. Krëusa, die dies erfahren hat, ist unglücklich darüber, dass ihr Mann einen Sohn erhalten habe, sie aber nicht, und beschliesst, diesen Sohn durch einen Tropfen gorgonischen Blutes zu vernichten. Der Anschlag misslingt, Krëusa ist als Anstifterin entdeckt, Jon stürzt wuthschnaubend mit gezogenem Schwert auf sie ein, sie flüchtet an den Altar des Apoll — da bringt die Pythia das Kästchen, in dem sie Jon gefunden. Erkennung zwischen Mutter und Sohn! Schliesslich erscheint noch Athene, die im Namen Apolls Alles löst und auch das Verhältniss zum Xuthos regelt, indem sie der Krëusa auch noch Kinder von Xuthos verspricht.

Interessant ist die Katharsis in der Iphigenia auf Tauris. Orestes hat seine Mutter Klytaemnestra erschlagen

und wird von den Erinnyen verfolgt. Apollo hat ihm den Rath ertheilt, nach Tauris zu gehen, dort das Bild seiner Schwester Artemis zu entwenden und nach Hellas zu bringen. Nach gelungener That werde er genesen sein. Orest kommt mit seinem Freunde Pylades in Tauris an; Beide werden dort von Hirten, deren Rinder Orest im Wahnsinn erschlagen hat, gefangen genommen und vor den König Thoas geführt. Dieser überliefert sie der Priesterin der Artemis zur Opferung. Die Priesterin, Iphigenie, die Schwester des Orest, entdeckt, dass die Fremdlinge Griechen sind, und bald darauf, dass einer der Beiden, die sie opfern solle, ihr Bruder Orest ist. Die Geschwister berathen sich, auf welche Weise sie das Bild der Artemis rauben können. Iphigenie giebt an, wie Thoas zu täuschen, der Plan wird ausgeführt. Mit Thoas' Erlaubniss trägt Iphigenie das Götterbild in Begleitung von Orest und Pylades an den Strand — aber wie sie das rettende Schiff besteigen wollen, wird ihre Flucht entdeckt. Die Fliehenden sind im Schiff, aber ein Sturm wirft sie gegen das Ufer. Thoas giebt im höchsten Zorn Befehl, zu Wasser und zu Lande die Flüchtigen anzugreifen. Sie scheinen verloren. Aus der Wuth und Macht des Thoas schliessen wir, mit welcher Angst, mit welchem leidenschaftlichen Streben Orest und Iphigenie zu entkommen suchen. Kaum kann's gelingen. Da erscheint Athene, besänftigt den Zorn des Thoas und veranlasst ihn, seine Befehle zu widerrufen. Aus der Besänftigung des Thoas könnten wir wieder auf eine entsprechende Beruhigung der Angst und des leidenschaftlichen Strebens bei Orest und Iphigenie, also auf eine indirecte Katharsis, schliessen — aber nein, der Dichter lässt uns die Katharsis der Abwesenden erleben. Athene sagt:

> Vernimm auch du, Orestes, dieses mein Gebot:
> D u h ö r s t, o b a u c h a b w e s e n d, d o c h d e r G ö t t i n R u f:
> Geh denn und nimm die Schwester und das Weihebild etc.

und schliesslich:

> Jetzt, Lüfte, weht und leitet Agamemnon's Sohn
> Zu Schiffe nach Athenae, selbst auch reis' ich mit,
> Beschützend meiner Schwester hochgelobtes Bild.

Im vierten Jahre der sieben und achtzigsten Olympiade erhielt Euripides den ersten Kampfpreis für seinen Hippolytos:

Hippolytos war ein begeisterter Verehrer der Artemis, ein keuscher Jüngling, der Aphrodite abhold, dem edlen Waidwerk mit Leidenschaft obliegend. Ihn dafür zu strafen hat Aphrodite beschlossen. Phädra, Theseus' Gattin und Stiefmutter des Hippolytos, liebt leidenschaftlich ihren schönen Stiefsohn. Ihre Amme übernimmt es, ihr den Hippolytos zuzuführen, und theilt demselben die Liebe Phädra's mit. Entrüstet weist Hippolytos sie zurück. Phädra, verzweifelt, beschliesst sich zu tödten, aber den spröden Hippolytos mit in's Verderben zu reissen. Sie schreibt auf eine Tafel an Theseus:

> Hippolytos wagte anzutasten freventlich,
> Zeus heil'gen Blick verhöhnend, deine Lagerstatt

und erhängt sich. Der zurückkehrende Theseus, dem Poseidon die Erfüllung dreier Wünsche zugesagt hatte, findet jammernd sein Weib todt, liest die zurückgelassene Tafel und wünscht seinem Sohne schrecklichen Untergang. Hippolytos erscheint und betheuert seine Unschuld. Theseus glaubt ihm nicht, und verweist ihn im höchsten Zorn des Landes. Hippolytos geht; aber bald schon naht ein Bote und berichtet, wie Poseidon den Wunsch des Theseus erfüllt hat. Poseidon hat die Pferde des Hippolytos scheu gemacht, sie sind durchgegangen:

> Ach und er selbst, verwickelt in die Zügel, ward,
> Am unentwirrbar'n Knäuel schwebend, fortgeschleift,
> Zerfetzt am theuren Haupte von dem Felsenriff.

Bei der Mittheilung dieses grausen Unfalls kann Theseus sich nicht mehr über die Erfüllung seines Wunsches freuen. Er befiehlt, dass man den verwundeten Sohn bringe. Da naht Artemis und theilt dem Theseus den wahren Sachverhalt mit und die Unschuld des Hippolytos. In Theseus wird aus Hass Reue:

> O, stürb' ich, Herrin!

Hippolytos, gestützt auf Diener, kommt herein und jammert über die Schmerzen. Artemis sagt:

O, welchen Leiden angefesselt duldest du,
Dich hat verdorben deines Herzens Edelsinn.

Worauf Hippolytos:

Ha!
O Hauch des Götterduftes! durch die Schmerzensqual
Merk' ich dein Nah'n und leichter fühlet sich mein Leib;
Es weilt in diesen Räumen Göttin Artemis.

Und Artemis theilt ihm mit, dass nicht so sehr der Vater als vielmehr Aphrodite ihn getödtet habe, und nimmt so Zorn und Hass aus seiner Seele. Hippolytos sagt:

Auch meines Vaters Missgeschick bewein' ich denn.

Die reinste Versöhnung lässt die Göttin zwischen Vater und Sohn stattfinden. Sanft, friedlich, ohne Missklang tönt das Stück aus und zeigt uns eine wundervolle Reinigung von den Leidenschaften. Hass, Zorn, Eifersucht und Schmerz — sie schwinden dahin unter den milden tröstenden Worten der Göttin und seeliger Friede zieht in die Herzen ein.

So finden wir in allen diesen griechischen Stücken die Erhebung des Helden durch die Reinigung von Leidenschaften. Dieses selbe erhebende Gefühl der Reinigung wird durch Mittleid und Furcht — durch die Identification — auf den Zuschauer übertragen und darin liegt die unfehlbare Wirkung der Tragödie. Aber wenn durch die Katharsis in der That die Wirkung der Tragödie unfehlbar ist, warum lassen uns die antiken Tragödien kalt? Ist diese Wirkungslosigkeit nicht ein Beweis gegen mich?

Aristoteles sagt, dass die Tragödie die Katharsis durch Mitleid und Furcht bewirke. Es muss also auch die vollkommenste, erhabenste Katharsis wirkungslos sein, wenn wir in der betreffenden Tragödie Mitleid und Furcht zu fühlen nicht im Stande sind. Können wir aber mit den Helden der griechischen Tragödie Mitleid im aristotelischen Sinne empfinden? Nach Aristoteles empfinden wir Mitleid, wenn wir ein Uebel für uns selbst oder einen der Unsern für möglich halten. Bei den Uebeln, welche die Helden der griechischen Tragödie treffen, können wir aber diese Vorstellung nicht haben, weil wir nicht mehr an das griechische

Schicksal, welches diese Uebel hervorrief, glauben. In Folge unserer durchaus anderen Weltanschauung glauben wir nicht, dass uns ein Schicksal, wie es über Oedipus, über Orest, über Aias kam, treffen kann, und wenn wir auch für diese Helden philanthropisch fühlen — uns interessiren — können, Mitleid im aristotelischen Sinne rührt uns nicht; folglich können wir Furcht nicht empfinden, uns nicht mit diesen Helden identificiren, ihre Katharsis überträgt sich nicht auf uns. Wir können diese Tragödien interessant finden, wir können durch einzelne Stellen zur Bewunderung, zur Begeisterung hingerissen werden, erheben können sie uns nicht.

Weil aber dasselbe Schicksal über Oedipus wie über dem letzten Griechen waltete, deshalb musste der Grieche sich Oedipus' Leiden als auch für sich oder einen der Seinen möglich denken, konnte, musste Mitleid und Furcht empfinden. Die griechische Tragödie steht und fällt mit der griechischen Weltanschauung.

Ist aber die Aristotelische Definition der Tragödie an sich eine richtige, so muss es möglich sein, sich mit ihrer Hülfe aus den verschiedenen Weltanschauungen die Tragödie der verschiedenen Zeiten zu construiren.

Auf die griechische — antike — Weltanschauung folgte die christliche. Der Mensch wurde aus dieser Welt in jene verwiesen. Während bei den Griechen das Diesseits als das wahre, wirkliche, beseligende Leben aufgefasst wùrde, in welches das Schicksal neidisch und störend eingriff, so war nach christlicher Auffassung das Jenseits das wahre, wirkliche, beseligende Leben, in welches diese Welt störend eingreifen konnte. Das Leben hier wurde Schicksal. Der Lebende, dessen Seligkeit in Gefahr kam, war Gegenstand des Mitleids. Der Held überwand das Schicksal — die Gefahren, Prüfungen, den Tod — und rettete seine Seligkeit. Der Tod selbst war die Reinigung von den Leiden und Leidenschaften, war die Katharsis.

So ergiebt sich aus der Definition des Aristoteles — durch Substituirung der christlichen Weltanschauung an die Stelle der griechischen — auch das Wesen der christlichen Tragödie, wie wir sie aus dem Mittelalter kennen.

Wie die griechische ist auch sie aus dem Cultus hervorgegangen. In der Zeit von Weihnachten bis Ostern wurde die Leidensgeschichte des Heilands in der Kirche in lateinischer Sprache vorgetragen. Der andächtige Zuhörer empfing die Lehre, dass Christus das Menschenschicksal auf sich genommen, den Tod am Kreuze für ihn erlitten und durch seine Auferstehung auch für ihn das Leben — das ewige — errungen habe. Aber er lernte zugleich, dass durch die Nachfolge Christi auch er seinerseits täglich sein Kreuz auf sich nehmen müsste, und, wenn er das Leben verlöre um Christi willen, das Leben gewinnen würde. So war dem Gläubigen Christus das erhabene Vorbild, ihm in der Lebensführung gleich zu werden, inbrünstigstes Verlangen. So lag im Glauben selbst das Streben zur Identification. Dieses Streben kam zur Geltung, als man im XII. Jahrhundert anfing, die Urliturgie nicht mehr einfach vom Priester singen, sondern gewissermassen mit vertheilten Rollen vortragen zu lassen. Alsbald fügte man einfachste Handlungen hinzu. Und als nun, wie Aristoteles sagt, durch Unterstützung des Eindrucks mit Stellung, Stimme, Gewand, überhaupt mit der Kunst der Darstellung das Vergangene als eben geschehend vorgeführt wurde, da wuchs das verstärkte Mitleid zur Furcht. Die vorgeführten Leiden musste Jeder als auch für sich möglich, bei angeregter Vorstellungskraft als ihm selbst angethan betrachten: der Zuschauer zitterte dem Schlage des Söldners entgegen, empfand bei Christi Himmelfahrt die ganze Seligkeit seiner eignen Auferstehung voraus.

Eine kurze Skizze der christlichen Tragödie an der Hand von Mone, Reidt u. A. sowie die Vorführung einiger characteristischer Typen wird genügen, die oben dargelegte Theorie zu bestätigen und zugleich den Parallelismus zwischen antiker und christlicher Tragödie anschaulich zu machen.

Aus der christlichen Urliturgie entwickelten sich am Anfang des XII. Jahrhunderts die Anfänge des Dramas, indem in der Passionszeit z. B. die Leidensgeschichte des Heilands nicht mehr vom Priester allein gesungen, sondern die Reden des Heilands, der Apostel, des Herodes, der Hohenpriester, des Pilatus, des jüdischen Volks, sowie die erzäh-

lenden Stellen an verschiedene Personen vertheilt wurden (Reidt). Zunächst hielt man sich streng an den Kirchentext, bald aber erlaubte man sich Zusätze in gebundener Rede. Allerdings hatten die neben dem Kirchentext existirenden gereimten Abfassungen (versus) der Osterfeier keine kirchliche Genehmigung, waren non authentici, wurden jedoch geduldet, wenn sie im Kirchenstyle blieben (Mone). Man fügte den Wechselgesängen die nothdürftigsten Handlungen bei, welche im Kommen und Gehen und Räuchern bestanden (Mone). Aber schon die Stücke aus dem XIII. Jahrhundert haben eine reichere Handlung:

Im Herodes sive Magorum adoratio finden wir bereits Scenenwechsel, oder vielmehr: das Stück wurde an verschiedenen Stellen der Kirche zugleich gespielt, von denen eine das Feld, die andre Bethlehem, die dritte den Palast des Herodes vorstellte.

Den lateinischen Versen wurde nun bald die deutsche Uebersetzung hinzugefügt, und weiter wurden einzelne besonders beliebte Stellen nur deutsch bearbeitet. So ist im ludus paschalis sive de passione domini — Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrhunderts — die Bekehrung der Maria Magdalena lateinisch, zum Theil mit deutscher Uebersetzung, zum Theil nur deutsch; die Klage der Maria und die Scene, in der Longinus die Seite des Heilands mit dem Speere durchsticht, ebenfalls in deutschen Versen.

Mit dem Einführen der deutschen Sprache in diese Stücke, am Ende des XIII. und Anfang des XIV. Jahrhunderts erhielten dieselben Lebensfähigkeit und wurden vor dem Versumpfen in Tendenz bewahrt, die sich in den lateinischen Stücken, so im Ludus scenicus de nativitate domini und mehr noch im Ludus de adventu et interitu antichristi gezeigt und die werdende Tragödie zu ersticken gedroht hatte. Jetzt aber trat das Volk selbst schöpferisch auf und aus den kirchlichen Feiern wurde eine kirchliche Tragödie. Die einzelnen Stücke, die in der Zeit von Weihnachten bis Christi Himmelfahrt an einzelnen Kirchenfesten aufgeführt worden waren, wurden nun zusammengesetzt zu einer grossen Tragödie, die anfänglich wol auch noch in der Kirche auf-

geführt wurde; aber die grosse Zahl der für die Aufführung erforderlichen Personen bewirkte das Heranziehen heterogener Elemente, das grössere Streben nach Realistik liess bald das Aufführen dieser Tragödien in der Kirche unstatthaft erscheinen. Schon im XIV. Jahrhundert klagt eine Urkunde des Stiftes Wimpfen im Thal: die hohe Feier nunc in ludibrium vertitur et in ecclesia ludi fiunt theatrales, in ecclesiam introducentes monstra larvarum etc. (Mone). Dieser Klage folgte bald das Verbot der Aufführung in der Kirche, die Stücke wurden auf die Strasse, auf den Markt verwiesen und, wenn auch im Anfang gewiss noch unter priesterlicher Aufsicht, dem Volk übergeben zur Weiterausbildung und Weiterentwicklung. So war aus der kirchlichen eine christliche Tragödie geworden.

Aus dieser Zeit besitzen wir — von Mone mitgetheilt aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts zu St. Gallen — ein Leben Jesu, das mit der Hochzeit zu Kana beginnt und mit der Auferstehung endet. Dieses Stück kann als der Grund-Typus der christlichen Tragödie angesehen werden.

Es zerfällt in neun Handlungen:

In der ersten Handlung haben wir die Hochzeit zu Kana, Johannes den Täufer und die Taufe Christi, die Versuchung Christi, Maria Magdalena, die Berufung des Petrus und Andreas.

In der zweiten Handlung: Die Ehebrecherin im Tempel, Maria Magdalena und Simons Gastmahl.

In der dritten Handlung: Die Heilung des Blindgeborenen, die Erweckung des Lazarus.

In der vierten Handlung: Rathschlag des Hohenpriesters, Bereitung des Ostermahls.

In der fünften Handlung: Das heilige Abendmahl, Verrath des Judas, Vollendung des Abendmahls, Jesus am Oelberg, Gefangennehmung Christi.

In der sechsten Handlung: Marienklage, Jesus vor Annas, Petri Verläugnung, Ende des Judas.

In der siebten Handlung: Jesus vor Pilatus, Geisselung, Jesus vor Herodes.

In der achten Handlung: Jesus vor Pilatus, die Frau des Pilatus, Verurtheilung Christi.

In der neunten Handlung: Kreuzigung Christi, Tod Christi, Grablegung, Grabwache, Vorhölle, die Auferstehung Christi und die heiligen Frauen am Grabe.

Dann kommt noch die Schlussbemerkung:
Jhesus vadat ad paradysum et sic finiatur ludus praenotatus.

Nach diesem nun gewonnenen Typus der Tragödie wurden alsbald Stoffe behandelt, die nicht dem Gottesdienste selbst entnommen waren. Aus derselben Zeit wie das Leben Jesu bringt Mone das Stück Mariae Himmelfahrt, in welchem die kathartische Kraft des seligen Todes in liebevollster Ausführung geschildert ist.

Ebenfalls aus diesem Jahrhundert ist der Ludus de sancta Dorothea, den Hoffmann von Fallersleben in den Fundgruben mittheilt.

Im Ludus de sancta Dorothea berichtet zunächst ein Prolog, aus welcher Familie Dorothea stammt und wie sie nach Cappadocien gekommen ist.

Dort in Cappadocien regiert Herr Fabricius. Dieser stellt Götzen auf und verlangt, dass Alle seinen Gott ehren sollen. Fabricius und das Volk preisen den Götzen. Dafür sagt ihm dieser, er solle sich die schönste Maid im Lande nach seinem Willen nehmen. Nun geht Fabricius zum Hause der Dorothea und begrüsst sie als die Schönste. Er beschliesst, sie zu besitzen, sendet einen Boten zu ihr und heisst sie kommen. Dorothea kommt in Begleitung ihrer Schwestern. Auf die Frage, ob sie sein Weib werden wolle, erwidert sie:

> Nïe nim ich dich noch keinen man,
> Wann Jesus Christus ist mîn briutegam,
> Der ein künic über alle künige ist,
> Daz sage ich dir in dirre vrist.

Fabricius, über den Widerspruch aufgebracht, droht der Dorothea sie mit siedendem Oele begiessen zu lassen. Dann wendet er sich an die Schwestern mit der Frage, ob auch sie an Gott glauben: wenn ja, so sollen ihnen die Hälse abgeschnitten werden. Die zaghaften Schwestern bekehren sich

zum Götzen des Fabricius und retten ihr Leben. Dorothea wird nun mit siedendem Oele übergossen — aber sie bleibt unversehrt. Sie dankt Gott für das Wunder und fordert die Heiden auf sich zu bekehren. Einige bekehren sich. Fabricius lässt die Bekehrten enthaupten, Dorothea wird in einen Kerker geworfen, soll neun Tage lang keine Nahrung erhalten und elendiglich verhungern. Aber, im Kerker, kommt der Engel Gottes, tröstet sie und reicht ihr himmlische Speise. Nach neun Tagen lässt Fabricius den Kerker öffnen. Alle glauben, Dorothea sei bereits gestorben, aber sie tritt schöner, als sie gewesen, hervor. Da sagt Fabricius, nachdem er sich von seinem Erstaunen erholt hat, zu Dorothea: wenn sie nicht seinen Abgott anbeten wolle, so müsse sie am Galgen sterben. Sie führen Dorothea zum Abgott und Fabricius wiederholt:

nû bete mîne abgote an,

aber Dorothea bittet Gott, dass er den Götzen stürze. Da kommen die Engel und zertrümmern mit mächtigem Ansturm den Götzen. Dorothea dankt dem gnädigen Herre Jesu Krist, die Heiden bekehren sich.

So weit die Handschrift. Da aber Fabricius selbst nicht bekehrt ist, noch das Schicksal der Dorothea entschieden ist, so dürfte die Vermuthung Hoffmanns wol richtig sein, dass das Ende des Stückes fehlt und nach der Erzählung des Jacobus de Voragine in der Legenda aurea zu ergänzen wäre. Die goldene Legende erzählt (nach Hoffmann) also: Als nun Dorothea zum Tode hinausgeführt ward, begegnete ihr Theophilus, der Sachwalter, und sprach, sie verspottend: „Wenn du in deines Bräutigams Garten kommst, so sende mir Rosen daraus“. Da flehte Dorothea zu Gott, dass er gnädig wäre Allen, die ihrer Marter gedächten. Und noch ehe sie den Nacken dem Schwerte darbot, kam ein schöner Knabe im Purpurkleide, voll goldener Sterne, und mit goldnem Lockenhaar und brachte drei Aepfel und ebensoviel Rosen, und sie bat den Knaben, selbige dem Theophilus zu bringen. Sie wurde enthauptet, der Knabe aber brachte die himmlische Gabe dem Theophilus und sprach: „Diese Rosen und Aepfel sendet dir meine Schwester aus ihres Bräutigams Garten“.

Die angeführten Stücke gehören der ersten Periode der christlichen Tragödie an. Wie in den Stücken des Aeschylos ist in ihnen die Ergebung des Menschen in das Schicksal und die Erlösung des Menschen durch eben diese Ergebung geschildert. Und wenn es kühn scheinen mag, die reifen Werke des kunstvollendeten Griechen mit dem zum Theil rohen und unbeholfenen Stammeln der mittelalterlichen Deutschen zu vergleichen, so muss constatirt werden, dass der Typus der christlichen Tragödie ebenfalls einer hohen Ausbildung fähig war, wenn er sie auch in Deutschland nicht erreicht hat. Des kunstvollendeten Calderon de la Barca „Der standhafte Prinz“ ist eine christliche Tragödie, die in ihrer edlen Reinheit den oben mitgetheilten Stücken der ersten Periode sich anschliesst.

Der standhafte Prinz: Der Muhammedanische König von Fez will den Portugiesen die Stadt Ceuta entreissen und zieht gegen dieselbe mit grosser Heeresmacht. Aber schon sind die Brüder des Königs Eduard von Portugal, Enrique und Fernando, in Afrika gelandet, um ihrerseits auch Tanger den Ungläubigen zu nehmen. Es kommt zur Schlacht vor Tanger. Muley, der Feldherr des Königs von Fez, wird besiegt und von Fernando gefangen genommen. Der edle Fernando schenkt dem Muley die Freiheit. Kaum schicken die Portugiesen sich an, Tanger zu belagern, als auch schon der König von Fez selbst mit überlegener Heeresmacht heranzieht. Die Portugiesen werden geschlagen, Fernando gefangen genommen; dem Enrique gewährt der König freien Abzug, damit er in Portugal für die Auslösung des Fernando thätig sei. Als Preis für denselben verlangt er die Uebergabe der christlichen Stadt Ceuta. Enrique zieht fort, der gefangene Fernando wird mit Auszeichnung behandelt. Bald auch kehrt Enrique nach Fez zurück, im Auftrag des Königs Alfonso, des Sohnes des inzwischen verstorbenen Königs Eduard, um den Fernando gegen Ceuta einzulösen. Aber Fernando protestirt dagegen auf's Entschiedenste, da eine christliche Stadt um keinen Preis den Ungläubigen überliefert werden dürfe. Er nimmt trotz der Drohung des Königs von Fez dem Enrique die Vollmacht

ab, zerreisst sie und — damit kein Buchstabe davon bleiben möge — verschlingt sie. Der König von Fez lässt ihn darauf in Ketten legen, ein Eisen um den Hals, lässt ihn Sclavenarbeit verrichten, ihn von schwarzem Brot und salzigem Wasser leben und in feuchtem, dunklen Loche schlafen. Klaglos duldet Fernando für seinen Glauben. Muley plant, ihn zu befreien und theilt ihm siegesfroh seinen Plan mit. Aber der König schöpft Argwohn und überträgt dem Muley die Aufsicht über Fernando. Muley ist in Verzweiflung und weiss nicht, wem er die Treue brechen soll, dem Könige oder Fernando. In edler Resignation löst der Gefangene selbst diesen Seelenkampf, indem er dem Muley die Treue gegen den König als das Höhere hinstellt. Immer härter wird die Prüfung. Muley und des Königs Tochter Phönix verwenden sich umsonst. Der König sagt: sobald Fernando in die Uebergabe von Ceuta willigt, ist er frei. Doch dieser duldet weiter für seinen Glauben. König Alfonso selbst kommt nach Fez und bietet dem Könige ungezählte Summen für die Befreiung Fernando's. Vergebens. Alfonso erklärt dem Könige den Krieg.

In der Sclaverei ist Fernando erkrankt, halb verhungert siecht er hin. Er wird auf die Strasse geführt, um Luft zu schöpfen, und in all seinem Elend dankt er Gott für seine Gnade, und bleibt fest in seinem Entschlusse. Dem König von Fez sagt er:

> Nicht die Kirche sollst du, mich
> Magst du führen im Triumphe.

Endlich erliegt er seinen Leiden.

Alfonso und Enrique sind in Afrika gelandet, blasen zum Angriff und flehen, dass der Himmel sie schirmen möge. „Ja, er schirmet!“ sagt eine Stimme, und Fernando tritt im Ordensmantel, mit einer Fackel in der Hand, daher; er schreitet dem Heere voran und führt es auf geheimen Wegen vor die Mauern von Fez. Dort sagt er scheidend den Portugiesen, dass sie um seine Lösung handeln sollten. Gegen die gefangene Tochter des Königs von Fez wird der Sarg mit der Leiche des Fernando eingetauscht. In dem Sarge liegt der Held im Ordenskleid, gerade so wie er dem

portugiesischen Heere erschienen war. Alfonso verspricht ihm einen hoch erhabenen Tempel zu weihen, und bei Trommel- und Trompetenklang zieht das Heer zur Feier der Bestattung.

Wenn nun auch die Geistlichkeit im XIV. Jahrhundert, durch Verweisung der Tragödie aus der Kirche, sie dem Volke und der Entwicklung im Volke freigegeben hatte, so behielt sie für dieselbe doch ein wachsames Auge. Dafür spricht eine Tragödie aus dieser Zeit, „das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen", das 1322 vor dem Landgrafen Friedrich von Thüringen zur Aufführung kam.

Es ist klar, dass, bei den Widersprüchen der kirchlichen Lehre mit den Anforderungen des Lebens, das Volk instinctiv nach einem Puncte der Vereinigung suchte. Diesen fand es in dem Gleichniss vom verlorenen Sohne, in der Lehre von der Reue; sie gab die Möglichkeit, das Schicksal nicht einfach hinzunehmen, sondern es sich nach Wunsch zu gestalten, ohne doch des ewigen Lebens verlustig zu gehen. In Folge dessen fand die Weltlust der Maria Magdalena eine reichere Ausarbeitung, der Teufel trat als Princip des Bösen mehr und mehr hervor, die Besiegung des Teufels spielte in der Vorhölle eine immer grössere Rolle, der Sieg des Guten wurde immer mehr durch die Niederlage des Bösen veranschaulicht. Die Geistlichkeit erkannte diese Gefahr für die Tragödie und die christliche Weltanschauung schon früh, und das oben genannte Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen darf als ein deutlicher Beweis ihrer Einsicht gelten.

Das Stück thut nämlich dar, dass auf die erlösende Kraft der Reue nicht mit Sicherheit zu rechnen sei. Die thörichten Jungfrauen finden trotz aller Bitten, trotz der Fürsprache der Mutter Maria keine Gnade. Die Wirkung dieser Tragödie war eine entsetzliche. Der zuschauende Landgraf hatte sich — den Anforderungen der Tragödie gemäss — mit den thörichten Jungfrauen identificirt, und, als es nun nicht zur Katharsis kam, da blieb auch in seinem Innern die erregte Zerrissenheit. Tief erschüttert schloss er sich ein, sprach kein Wort, wurde tiefsinnig und starb, ohne das Gleichgewicht seines Innern wieder gefunden zu haben.

Aber die Entwicklung liess sich nicht mehr aufhalten. Die Vereinigung des Lebens mit dem Glauben trug schon bald die schönsten Früchte, wie einst im Alterthume diese selbe Vereinigung in den Tragödien des Sophocles. Die grossen Passionsspiele des XIV. und XV. Jahrhunderts sind das herrlichste Erzeugniss der christlichen Weltanschauung wie die Tragödien des Sophocles der antiken.

Diese grossen Passionsspiele haben die damalige Welt erregt und sind zum Theil noch im Stande — allerdings unter künstlichen Verhältnissen — die Menschen unseres Jahrhunderts zu begeistern. Fern von unserer Experimentalwelt, inmitten einer gewaltigen Natur, gewinnt die in der Kindheit eingeimpfte, im Kampf des Lebens verloren gegangene Weltanschauung ihre Kraft zurück, und das Passionsspiel zu Oberammergau erschüttert und erhebt noch heute den Zuschauer. Der als Neugieriger gekommen, wird, ohne es zu wollen, zu Mitleid und Furcht — zur Identification — gezwungen. Wie viel mehr mussten die Gläubigen des XIV. und XV. Jahrhunderts ergriffen werden! Zu den Aufführungen dieser Passionsspiele strömte das Volk von nah' und fern zusammen und blieb zwei, drei, ja vier Tage in andachtsvollem Zuschauen gefesselt.

Aber es haben auch an diesen Passionsspielen viele Dichter der damaligen Zeit gearbeitet und ihr bestes Können in sie hineingetragen. Fast allen Passionsspielen liegt dasselbe Schema zu Grunde, und sie unterscheiden sich hauptsächlich durch die verschiedene Ausführung der einzelnen Theile. Aber auch an demselben Passionsspiel sind die Theile verschieden und zu verschiedenen Zeiten bearbeitet. Während in den älteren Stücken vor Allem die Scenen der Maria Magdalena und der Vorhölle in dem von uns angedeuteten Sinne ausgearbeitet sind und durch Umfang und Sorgfalt die Liebe der Behandlung documentiren, zeigt sich in den jüngeren Theilen der Passionsspiele bereits eine weitere Zunahme der Verweltlichung, indem kleine Episoden zu grossen Scenen ausgearbeitet werden, zur Darstellung des Lebens und weltlicher Vorgänge, die mit dem Sujet an sich kaum noch in einem Zusammenhang stehen. Die Weltlust

der Maria Magdalena, die in den alten Stücken durch eine Bemerkung oder ein kleines Liedchen angedeutet war, ist z. B. im Alsfelder Passionsspiel mit grosser Ausführlichkeit geschildert. Maria Magdalena tanzt mit allen Teufeln und wird nicht müde, sie tanzt mit den Soldaten des Herodes, bis dieser nicht mehr tanzen kann und sich Urlaub nimmt. Sie aber hat noch immer nicht genug. Im Innsbrucker Passionsspiel wird die Prahlerei der Ritter der damaligen Zeit in den Grabeswächtern persiflirt. In den Osterscenen der älteren Stücke wollen die drei Marien den Leichnam des Herrn einbalsamiren. Jetzt aber wird die Unterhandlung der Marien mit dem Kaufmann des Weiteren ausgeführt, bald schon hat der Kaufmann eine Frau, dann auch einen Knecht; bald wird das Verhältniss der Frau zu dem Knecht Hauptsache, fesselt allein das Interesse, und die Salbe, welche Maria kaufen wollte, ist nur zur äusseren Veranlassung dieser Scenen geworden.

Diese Episoden deuten die dritte Periode der christlichen Tragödie an, in welcher — wie in den Euripideischen Tragödien — die Darstellung des Lebens Hauptzweck, und Schicksal und Lösung nur der Rahmen sind, in welchem das Bild des Lebens prangt.

Deutlicher ist die Scheidung dieser beiden Perioden in den Stücken, welche nicht-biblische Gegenstände zur Darstellung bringen: der Päpstin Jutha und dem Theophilus.

In der Päpstin Jutha beschliesst der Teufel, eine schöne Jungfrau aus England, Namens Jutha, die, in Begleitung ihres Schreibers, als Mann verkleidet, unter dem Namen Johannes von Engelland auf die hohe Schule nach Paris gehen will, für die Hölle zu gewinnen. Es gelingt. Jutha geht mit ihrem Buhlen nach Paris. Bald werden beide dort Doctoren und ziehen nach Rom. Jutha wird Cardinal, wird Papst. Da bringt man ihr einen vom Teufel Besessenen, aus dem der Teufel durch keinen Anderen als den Papst selbst ausgetrieben werden kann. Jutha treibt den Teufel aus, der im Fortspringen ausruft:

Der babst der tragt fürwar ein kind,
Er ist ein weib und nicht ein man.

Im Himmel beschliesst jetzt Christus, die Sünderin zu verderben. Auf die Bitte der Maria aber sendet er den Engel Gabriel herab zu Jutha, um ihr die Wahl zu stellen zwischen ewiger Verdammniss oder grosser Schande vor der Welt. Jutha wählt reuevoll das Letztere:

Pabst Jutha stirbt in der geburt. Das volk leufft zu, hebt das kind auf und der teufel Unverün führet babst Juthen seel hin.

Jetzt martern die Teufel um die Wette die arme Päpstin. Da wendet sie sich in ihrer Noth an die heilige Jungfrau. Die Teufel drohen mit grösseren Qualen, wenn sie nicht von ihren Gebeten ablassen und Gott verläugnen wolle. Aber Jutha bleibt standhaft. Da wird Christus durch die Bitten seiner Mutter erweicht, er schickt den Erzengel Michael in die Hölle und lässt Frau Juthen in den Himmel holen.

Du bist aus sorgen genesen,
Und solt mit mir in ewigen freuden wesen.

Mit einem Lobgesang der Päpstin Jutha schliesst das Stück.

Wir erkennen in der Päpstin Jutha einen heiligen Ernst, der für die Sünde und den Genuss der Erdenlust nicht nur die Reue, sondern eine Reuethat als Sühne und Bedingung der Gnade verlangt. Viel oberflächlicher ist aber Reue und Begnadigung in dem andern Stücke, aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, dem Theophilus behandelt.

Theophilus entsagt Gott, dem Heiland, ja nach einigem Sträuben, ungern, auf Drängen des Teufels auch der Maria; und gegen einen dem Teufel eingehändigten Pact erhält er von diesem Alles, was er sich wünscht. Theophilus schmückt sich und frohlockt über die lustige Zeit, die nun beginnen soll — aber die Reue kommt, er geht in die Kirche und betet zur Maria inbrünstig. Maria legt ihr Christuskind ab, steigt von ihrem Sockel und verspricht dem Theophilus, ihm zu helfen. Sie zwingt einen kleinen Teufel, den Pact aus der Hölle zu holen. Dieser rennt nun in der Hölle umher, thut, als ob er suche, und kommt mit der Behauptung zurück, den Pact nicht finden zu können. Maria sagt ihm, er

wisse recht gut, dass der Pact hinter dem Rücken des Teufels liege, dort möge er ihn nur herholen. Der kleine Teufel entledigt sich mit vieler Schlauheit seines Auftrags. Maria stellt dem Theophilus auf diese Weise seinen Pact mit dem Teufel wieder zu. Theophilus' Seligkeit ist gerettet und er dankt der gnadenreichen Fürsprecherin, die den Jesusknaben wieder auf den Arm nimmt und sich in ihre Nische stellt.

Hier sehen wir klar, dass bereits weniger die Erlösung des Theophilus als das Wie der Erlösung interessirt, und ein Schritt weiter auf diesem Wege führte zu den Stücken, die von der Ueberlistung des Teufels handeln; aus den Tragödien wurden Comoedien, wurden Schwänke.

Bei den religiösen Stücken kam statt der Wonne der Erlösung die ihr entsprechende Verzweiflung des Teufels zur Darstellung. In dem von Mone mitgetheilten, 1464 zu Redentyn geschriebenen Stücke Christi Auferstehung erfährt die Vorhölle, die in dem „Leben Jesu" des XIV. Jahrhunderts in 27 Versen geschildert war, in fast 500 Versen eine ausführliche, z. Th. humoristische Behandlung. Das Stück endet mit einem mehr als 900 Verse umfassenden Teufelsspiel, in welchem die Verzweiflung des Teufels in theils lustiger theils satirischer Weise vorgeführt wird. Aus dem nebensächlich Gewordenen wurde bald Lächerliches, und die heiligen Vorgänge wurden persiflirt. Schon in dem Osterspiel, das Hoffmann von Fallersleben in Fundgruben II, 296 mittheilt, ist von einem Ernst Nichts mehr zu bemerken. Die Juden tanzen zum Pilatus und singen jüdisch, ebenfalls tanzen die Grabeswächter zum Grabe. In der noch späteren Zeit wird das Heiligste in den Koth gezogen, und die französischen Mysterien dieser Zeit leisten darin das Unglaublichste. Wie war es aber anders möglich? Musste denn dies nicht die Folge des Untergehens jener erhabenen Weltanschauung sein? Und bedeutete es nicht ihren vollkommenen Sturz und war es nicht ihre Verhöhnung, wenn das ewige Leben vom grössten Sünder für geringes Geld erkauft werden konnte?! Die unfläthigste französische Mysterie war kein grösserer Hohn als Tetzel!

So stand und fiel die christliche Tragödie mit der christlichen Weltanschauung.

Die eingetretene Veränderung in der Weltanschauung constatirte Luther. Sein Werk war Wahrheit. Er setzte das Leben in seine Rechte ein. Nicht mehr wurde durch das irdische Leben als solches das jenseitige gefährdet, nicht mehr bedurfte es des heuchlerischen Ablasses für die Sünde des Lebens: das Leben selbst war etwas Gutes, Wahres, Begehrenswerthes geworden! Damit hatte das Leben aber aufgehört, Schicksal zu sein, der Tragödie war der Boden entzogen; aus dem Lebensschicksal waren Lebensschicksale geworden. Die christliche Tragödie hatte aufgehört zu existiren.

Wie die griechische Tragödie aus dem Gottesdienste hervorgegangen, hat sie weltlichen Dingen die geistliche Auffassung angepasst, hat durch ihren Erfolg die Kraft und Gewalt dieser Auffassung und durch das Aufhören dieses Erfolges — gemäss der Aristotelischen Definition — die eingetretene Veränderung in der Weltanschauung bewiesen. Wie die griechischen Tragödien sind die christlichen wahre Tragödien, genau der Definition des Aristoteles entsprechend: sie bewirken, ebenso wie die griechischen, die Reinigung von den Leidenschaften durch Identification — durch Mitleid und Furcht.

Aus der Verschiedenheit des Mitleid bedingenden Schicksals ergiebt sich die grosse äussere Verschiedenheit. Während in der griechischen Tragödie sich die Grösse und Macht des Schicksals um so mehr zeigt, je plötzlicher und schneller es in Wirkung tritt, die Tragödie sich womöglich während eines Sonnenumlaufs — eines Tages — abspielen musste oder sollte, beansprucht das Schicksal der christlichen Tragödie eine grössere Ausdehnung und konnte nicht während eines Sonnenumlaufes, wol aber während eines Lebenslaufes zur Geltung kommen. Auch fielen die Erkennungen und Peripetien — Verkehrungen der Verhältnisse in ihr Gegentheil — als wichtige Momente von selbst fort, da sie nicht mehr wie bei den Alten deutliche Zeichen des wirkenden Schicksals waren, also Mitleid und Furcht hervorzurufen

nicht mehr im Stande waren. Dagegen musste die christliche Tragödie mit dem Tode des Helden enden, da im Tod erst das Schicksal überwunden war, während bei den Griechen der lebende Held das Schicksal besiegen konnte.

So erklärt sich aus der Definition die veränderte Gestaltung, und so ist es die veränderte Gestaltung selbst, welche der Definition Stütze und Kraft giebt.

Nachdem wir nun das Wirken der Identification und die Richtigkeit der Aristotelischen Theorie auch an der christlichen Tragödie dargethan haben, wollen wir es unternehmen, an der Hand dieser Theorie die Entwicklung der Tragödie bis in die neueste Zeit zu verfolgen. Wir können uns dabei auf Deutschland beschränken, weil alle bedeutenderen Erzeugnisse anderer Literaturen, in Uebersetzungen oder Nachbildungen, in die deutsche Literatur übergegangen und in ihr zu gebührender Geltung gekommen sind. Auch ist es natürlich unsere Aufgabe nicht, eine in's Einzelne gehende Geschichte der Tragödie zu schreiben, sondern: in ihren Haupterscheinungsformen ihre Abhängigkeit von der jeweiligen Lebensauffassung nachzuweisen und die Entwicklung der Formen selbst zurückzuführen auf das mehr oder minder erfolgreiche Bemühen, eine Reinigung der Leidenschaften durch Identification zu bewirken. Hieraus würde sich dann die Antwort ergeben auf die Frage, weshalb wir keine wirksamen Tragödien seit Schiller haben, und der Grund klar werden, weshalb Schiller wirksame Tragödien geschrieben hat. Zugleich aber wäre damit ermöglicht, die Bedingungen für die Wirksamkeit einer modernen Tragödie festzustellen und dem Kritiker die Handhabe für die Beurtheilung zu geben.

Luther hatte nicht vermocht, an die Stelle der alten eine neue Weltanschauung zu setzen: an die Stelle des mittelalterlichen Schicksals war kein neues getreten. Damit war, wie wir gezeigt haben, die Grundbedingung für die Tragödie verloren gegangen. Es war dadurch nicht mehr möglich, eine Identification hervorzurufen, die Katharsis konnte nicht mehr übertragen werden.

Es ist nun interessant zu sehen, auf welche Weise nach dem Auftreten Luther's versucht wurde — bei Fehlen des Schicksals — eine Identification zu ermöglichen, oder, da sie ja factisch unmöglich, etwas ihr Aehnliches zu bewirken, damit die vorgeführte Katharsis mitempfunden werde. An die Stelle des Menschen-Schicksals traten die Schicksale der Menschen, die Erlebnisse, durch welche, wenn auch nicht Mitleid und Furcht, so doch dem Mitleid Aehnliches, das Interesse, bewirkt werden konnte. Und die Katharsis? Die mittelalterliche Tragödie hatte die reinigende Kraft des Todes als Schicksalsbesiegers gezeigt, und der Tod als solcher behielt im Volksbewusstsein diese Kraft, obgleich er doch nur noch der Beschliesser der Schicksale war. Aus diesem Grunde wird in die Definition der Tragödie eine Bestimmung aufgenommen, die mit ihrem Wesen durchaus Nichts zu thun hat: Der Tod des Helden wird das Characteristicum der Tragödie. Die Tragödie, ihres Wesens beraubt, wird Trauerspiel, das, im Streben die Bedingungen der Tragödie zu erfüllen, Darstellung von interessirenden Erlebnissen eines Menschen wird, die mit seinem Tode enden.

Die Erweckung des Interesses — nicht mehr der Identification — war die Voraussetzung des Trauerspiels. Das Interesse war aber zu allen Zeiten getheilt. In Folge dessen verschwinden die Dramen von den Sammelplätzen des Lebens, von den Märkten, die Aufführungen finden im Hause, allenfalls in einer Wirthsstube statt. Wenn nun auch die Gelehrten, ihrem Interesse folgend, die Dramen der Römer, selbst der Griechen in's Deutsche übersetzten oder deutsche Dramen ihnen nachbildeten und in den Schulen aufführen liessen, wenn auch ein Johannes Striccer in seinem „Deutschen Schlemmer“ die christliche Tragödie der dritten Periode wieder zu beleben versuchte, wenn auch der einzige katholische Dramatiker jener Zeit, Johannes Aal, ein Stück wie „Johannes der Täufer“ verfasste, und die Gegner des Papstthums Verspottungen dieses und Vertheidigungen des Lutherthums aufführten, so treten doch diese Bestrebungen mehr und mehr zurück vor jenen Darstellungen des Lebens selbst, die überall und immer reicher entstanden und sich

hervordrängten. Jede eigenthümliche und besondere Lebenserscheinung wurde aufgefasst, registrirt, und erregte Interesse. Die Zahl der Stücke, in denen Erlebnisse des Tages, alte und neue Anecdoten zur Darstellung kamen, ist nicht festzustellen, und viele dieser Stücke, durch eine Gelegenheit entstanden, sind mit dieser spurlos verschwunden. Bei der skizzenhaften, ich möchte sagen, descriptiven Behandlung der Lebenserscheinungen war mit dem Bekanntwerden zugleich auch schon das Interesse zum grossen Theil verloren gegangen, weil die Neugier befriedigt war, und es mussten dem Publicum neue und immer neue Dinge geboten werden. Geschichtliche, biblische, besonders alttestamentarische Begebenheiten wurden mit naiver Realistik dargestellt, Novellen wurden dramatisirt, Stoffe aus den Volksbüchern genommen, Boccaccio geplündert, selbst Bearbeitungen nach dem Spanischen finden sich — ein förmliches Wettlaufen nach Neuem und noch nicht Gesehenem wurde veranstaltet.

Die characteristische Erscheinung dieses Zeitalters ist Hans Sachs, der, von enormer Fruchtbarkeit, eine grosse Zahl neuer Stoffe erschlossen hat. Aber selbst seine beste Tragödie, die Lisabetha, ist nichts als eine mit vielem Geschick dramatisirte Anecdote:

Lisabetha, eines Kaufherrn Tochter, hat ein Liebesverhältniss mit dem Knecht Lorenzo, der deshalb von den Brüdern der Lisabetha umgebracht wird. Im Traum sieht Lisabetha ihren todten Lorenzo, der ihr angiebt, wo er erschlagen und begraben ist. Lisabetha geht in den Wald, schneidet ihrem todten Lorenzo das Haupt ab, legt es in einen Blumentopf, bedeckt es mit frischer Erde und pflanzt ein edles Kraut darauf. Nach einiger Zeit entdecken die Brüder das Haupt im Topfe und erkennen, dass ihre Mordthat an den Tag gebracht ist. Sie fliehen zu Schiff nach Neapel. Lisabetha stirbt schnell vor Gram.

Bald schon genügten dem Volke diese einfachsten Lebensdarstellungen nicht mehr und mit ungeheurem Zulauf und Jubel wurden die sogenannten englischen Comödianten begrüsst, welche die Erscheinungen der grossen Welt zur Darstellung brachten. Diese Comödianten kamen unzweifel-

haft aus einem Lande, das die Hans Sachs'sche Periode bereits vor etwas längerer Zeit durchgemacht hatte als Deutschland. Grosse Ereignisse, meistens der Geschichte entnommen, wurden, wenn auch im Einzelnen ohne logische Motivirung, so doch zu kräftiger Anschauung gebracht. Die Leidenschaften traten hervor, der Zufall erhob und stürzte, Gift und Dolch wütheten. Ein Beispiel ist Titus Andronicus, dessen Inhalt H. Kurz in folgender Weise angiebt:

Der römische Kaiser hat seine Erhebung vor allem dem tapfern Titus zu verdanken, dessen Tochter Andronica er aus Dankbarkeit heirathen will, doch verstösst er dieselbe wieder, als er die gefangene Königin aus dem Mohrenlande erblickt, deren Schönheit ihn so fesselt, dass er sie zur Kaiserin erhebt. Dieselbe hat zwei Söhne, die sich in die Tochter des Titus verlieben, welche unterdessen einen römischen Edlen geheirathet hatte. Von Morian, dem schwarzen Buhlen der Kaiserin angeleitet und von ihrer Mutter gestachelt, ermorden sie auf der Jagd Andronica's Gemahl, entehren dieselbe und schneiden ihr die Hände, dann die Zunge ab, damit sie die Gräuelthat nicht veröffentlichen könne. Die Kaiserin hat des Titus' Söhne in's Gefängniss werfen lassen und lässt hierauf demselben sagen, er könne sie retten, wenn er sich die Hand abhaue; er thut es, und sie schickt ihm die Köpfe seiner ermordeten Söhne. Da er nun auch das an seiner Tochter verübte Verbrechen in seiner ganzen Grässlichkeit erfährt, beschliesst er, Rache an dem schwachen Kaiser und dessen blutdürstigem Weibe zu nehmen; er lässt ihm Krieg ankündigen, und sein Sohn Vespasianus sammelt ein muthiges Kriegsheer, das er gegen Rom führt. Unterdessen hatte die Kaiserin ein schwarzes Kind geboren; als ihr Buhle, der Mohr Morian, es wegträgt, um es vor möglichen Nachstellungen sicher zu stellen, wird er von Vespasian's Soldaten aufgefangen und von diesem zum Tode geschickt. Noch glaubte die Kaiserin, den alten Titus, der noch in Rom war, durch Schmeicheleien bethören zu können; sie schickt ihm ihre Söhne, aber er ergreift die Gelegenheit, sich fürchterlich am Todfeinde zu rächen, er nimmt die Söhne freundlich auf, lässt den Kaiser und die Kaiserin zu

einem Gastmahl bitten, wo er ihnen die getödteten Jünglinge zum Mahle vorsetzt, während des Mahles die unglückliche Tochter tödtet, dann die Kaiserin ermordet. Nun erhebt sich der Kaiser und ersticht den alten Titus, aber er wird selbst wieder von Vespasianus getödtet, der nun zum Kaiser erhoben wird, da Victoriades, des Titus Bruder, die Krone ausschlägt.

Im Sinne der englischen Comödianten dichteten Jacob Ayrer, Herzog Julius von Braunschweig und andre, und als nun die Reformationskämpfe und später der dreissigjährige Krieg aus dem wirklichen Leben eine englische Tragödie machten, als die Leidenschaften in höchstem Masse entflammt waren, der Zufall hob und stürzte, und Feuer und Schwert wütheten, da schien eine englische Tragödie auch wirklich das Leben darzustellen, und der Zuschauer wurde zum Mitleid, wurde zur Furcht hingerissen.

Aber diese selbe Kriegszeit verminderte den Werth des Menschenlebens, und für die verwilderten Gemüther verlor der Tod seine reinigende Kraft vollständig. Die nach dem Kriege entstandenen Stücke, die sogenannten Haupt- und Staatsactionen, bieten nur eine Häufung des Grässlichen, und durch Identification konnten die Leidenschaften wol erregt aber nicht wieder besänftigt werden. Für diese Zeit ist die Definition der Tragödie characteristisch, die Opitz in seiner Poeterei giebt, wonach in der Tragödie nur fürstliche oder königliche Personen auftreten dürfen, und die Tragödie nur von „Todtschlägen, Verzweiflung, Kinder- und Vätermorden, Blutschande, Brand, Krieg und Aufruhr, Klagen, Heulen und Seufzen“ handeln dürfe. Hier fehlt jede Rücksicht auf eine Katharsis. Es fehlt in den Haupt- und Staatsactionen auch jede Rücksicht auf die Kunst.

Den Bemühungen Opitzen's und seiner Anhänger, Gryphius' besonders und Lohenstein's, gelang es nun allerdings, der deutschen Tragödie eine künstlerische Form zu geben, es gelang ihnen aber nicht, mit ihren Stücken die Wirkungen eines Kunstwerks hervorzurufen. Friedlichere Zeiten, geordnetere Verhältnisse liessen schon bald feinere Naturen den Unterschied zwischen dem wirklichen Leben und dem in

den Dramen vorgeführten empfinden, und schon Christian Weise zieht sich in seine Schule zurück und dichtet schulgemässe Tragödien für einen kleinen verständnissvollen Kreis. Die Unmöglichkeit der Identification machte sich sehr bald in immer grösseren Kreisen fühlbar, und die deutsche Tragödie musste aufhören zu existiren, wenn es nicht gelang, eine andere Auffassung des Lebens zu gewinnen. —

Mit der bisherigen Auffassung war das Leben betrachtet worden nach allen Richtungen hin, von allen Seiten, von dem kleinsten Ereigniss in der Dorfschenke bis zu den grössten Umwälzungen in den fernsten Ländern und Zeiten: aber nur auf der Oberfläche, in seinen äussern Erscheinungen, und diese Betrachtungsweise musste mit dem Mangel an Befriedigung enden, den wir zur Zeit des Auftretens Gottsched's bemerken.

Nicht aus Liebe zu den Franzosen, sondern weil er sah, dass in Frankreich eine edle befriedigende Tragödie die Menschen erhob, deshalb wies er die Deutschen auf die Franzosen hin, und, um den Haupt- und Staatsactionen entgegen zu wirken, den Sinn für das Schöne zu heben, der zu Grunde gerichtet zu werden schien, übersetzte er die französischen Tragödien und brachte sie siegreich auf die deutsche Bühne. Er selbst dichtete dann seine Tragödien nach dem Muster der Franzosen, und die, allerdings falsch verstandenen, Regeln des Aristoteles von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung wurden die Fesseln, in denen sich die deutschen Dichter zu bewegen hatten.

Aber die Befriedigung, welche die französische Tragödie in Frankreich erregte, war nicht nach Deutschland zu übertragen, denn sie war zu sehr begründet und erhalten durch die ganz specifisch französischen Verhältnisse. Dem Geschmack eines geistreichen, eitlen Fürsten war Genüge zu thun, und seine Befriedigung hallte in dem Echo des Landes wieder. In Deutschland vermochte die geistreiche Kunstform nicht lange über die Leere des Inhalts zu täuschen. Zwar gelang es dem energischen Gottsched unter der Flagge des Aristoteles der Sieger auf der bewegten Fluth der dramatischen Produktion zu bleiben, aber bald machte sich

selbst unter seinen treuesten Anhängern der Mangel an Befriedigung bemerklich, der seiner ganzen Richtung gefährlich werden musste. Schon J. E. Schlegel, der noch ganz in französischer Manier seine Dramen dichtete, fand heraus, dass die Kunstform allein den Hörern kein Interesse abzugewinnen vermöchte. Er meint, „dass ein Theater, welches gefallen solle, nach den besonderen Sitten und der Gemüthsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet sein müsse, dass diejenigen Trauerspiele mehr interessiren und stärker auf die Gemüther wirken müssen, deren Stoffe in der Geschichte des Volkes liegen, für welches man dichtet“.

Allerdings ist es richtig, dass die Zuschauer sich für die Schicksale eines ihnen bekannten Helden mehr interessiren, als für die eines ihnen durchaus unbekannten, aber über dieses Interesse hinaus konnten die Trauerspiele eines Schlegel die Zuschauer nicht erheben, und da sie also nicht mehr gaben als schon vorher da war, so konnte ihr Erfolg kein durchschlagender, kein epochemachender sein. Ein vorher bestehendes Interesse kann eine Identification erleichtern, aber da eine Identification nur möglich ist bei einer Gleichheit des Schicksals, so genügt nicht die Gleichheit der Abkunft.

Nicht grösseren Erfolg hatte Christian Felix Weisse, der in Gottsched'sche Form die Eigenthümlichkeiten der Dramen der verschiedenen Völker zu giessen suchte. Und als Lessing nun auftrat, und nachwies, dass die ganze französische Form auf mangelhaftem Verständniss des Aristoteles beruhte, dass Corneille sich nicht nach den Gesetzen des Aristoteles gerichtet, sondern aus seinen Werken sich den Aristoteles construirt hatte: da musste das Gottsched'sche Drama verschwinden.

Den Deutschen ein auf nationaler Entwicklung beruhendes Drama zu geben, war Lessing's Bemühen. Er erkannte, dass die Entwicklung der englischen Comödien in Deutschland in Folge der Kämpfe und Kriege eine pathologische gewesen war, und mit kühnem Finger wies er auf die Engländer, bei denen diese Entwicklung unter ruhigeren Verhältnissen eine normalere gewesen sein musste. So ging er bis hinter Opitz, bis zu Hans Sachs zurück, und nicht mehr

war es nöthig, in der Tragödie Fürsten und Könige auftreten zu lassen; er zeigte, dass grosse tragische Begebenheiten sich in jedem Menschenleben abspielen können, und gab uns Deutschen das bürgerliche Trauerspiel.

Der Erfolg dieser bürgerlichen Trauerspiele war ein ganz ausserordentlicher. Wie war es anders möglich?! Im Kreise der Zuschauer, in den gleichen Verhältnissen trug sich das Erschütternde zu. Jeder konnte das, was auf der Bühne vorging, als auch für sich oder einen der Seinen möglich sich denken, das gesteigerte Mitleid konnte zur Furcht werden, die Identification mit dem Helden des Trauerspiels im Gefolge haben — aber nein! Nur so lange das Neue des Vorgeführten verblüffend wirkte. Bei genauerer Kenntniss des Stückes fühlte Jeder bald die Verschiedenheit der Verhältnisse heraus, erkannte die Fehler des Helden als willkürliche, ihm selbst nicht anhaftende, und allmählich interessirte er sich wol für den Helden dieser Trauerspiele wie für einen unglücklicken Mitmenschen, eine Identification war aber nicht möglich, weil das durch die Natur des Menschen selbst Zwingende fehlte. Die Willkür in der Annahme der Verhältnisse und in dem Character der handelnden Personen liess gar bald die grössere oder geringere Kunst des Dichters, aber nicht ein zur Identification zwingendes Schicksal erkennen. Deshalb sind auch von den bürgerlichen Trauerspielen aus dieser Zeit keine der Bühne erhalten geblieben, und Miss Sarah Sampson wird nur noch aus Pietät für Lessing aufgeführt.

So haben wir durch Lessing eine Klärung und Vereinfachung der Verhältnisse erhalten, er hat aber, bewusst und für seine Zeit verständlich, keine neue Auffassung des Lebens gebracht. In dieser Beziehung hat Klopstock einen, allerdings verfehlten Versuch gemacht.

Klopstock hat auf der Basis einfacher monotheistischer Weltanschauung eine wahre Tragödie zu schaffen versucht, eigenthümlicherweise — bewusst oder unbewusst — die drei Perioden der wahren Tragödie, antiker und christlicher, nachahmend. Die Katharsis ist die Versöhnung mit Gott, sowol im Tode als auch im Leben.

In „Adam's Tod“ (erste Periode) erträgt Adam die ihm gesandten Prüfungen — den Verlust eines Kindes, das Wiedersehen mit Kain — mit Gottergebung und findet im Tode seinen Frieden.

Im „David“ (zweite Periode) wird der über eine Eigenmächtigkeit Davids zürnende Gott durch eine Reuethat Davids versöhnt, während in dem bereits früher geschriebenen „Salomo“ (dritte Periode) der Abtrünnige durch einen Gnadenact Gottes zum wahren Glauben zurückgeführt wird.

Von vornherein wäre einem derartigen Unternehmen, die waltende Vorsehung als den Menschen gemeinsames Schicksal in die Tragödie einzuführen, die Aussicht auf Erfolg nicht abzusprechen, aber es zeigte sich, dass Klopstock bei der Personification des Gottes ihn aus zu greifbarem Stoff machen musste. Seinen empfindlichen, rachsüchtigen, parteiischen Gott konnten sich gewiss die Wenigsten als die göttliche Vorsehung denken, und mit den von diesem Gott Gestraften konnte man sich unmöglich identificiren. Diese Stücke Klopstocks konnten daher weder auf Erfolg noch auf Nachahmung rechnen, und gewiss nicht zu einer Zeit, in der man bereits angefangen hatte, in neuer, tieferer Weise das Leben anzuschauen und zu erfassen.

Die französische Philosophie des XVIII. Jahrhunderts, Allen voran Rousseau, hatte versucht, das menschliche Leben in seinen Bedingungen zu ergründen, gewissermassen naturwissenschaftlich zu zergliedern. Rousseau deckte nicht nur den Streit zwischen menschlicher Natur und menschlicher Cultur auf, er wies in seinem Aufsatze über die Frage:

> Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?

nach, dass der natürliche Zustand des Menschen durch die Cultur verdorben worden sei, und diesem Aufsatz ertheilte die Academie zu Dijon den Preis!

Das Streben nach dem ursprünglichen Zustande des Menschen, der Kampf gegen die Cultur wurde die Losung; die dem Menschen angeborenen Triebe erhielten göttliches Recht. In ihnen wurde das Heil der Menschheit erkannt, ihre Pflege, Ausbildung, Wiedererweckung wurde die Auf-

gabe der Zeit. Die Haupttriebe, aus denen Alles abzuleiten, waren Hunger und Liebe. Rousseau sagt in seinem Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes vom ursprünglichen Menschen:

> Les seuls biens, qu'il connaisse dans l'univers, sont la nourriture, une femelle et le repos,

oder wie Wieland übersetzt:

> Zu fressen haben, schlafen und sein Weibchen belegen, sind die einzigen Glückseligkeiten, von welchen er einen Begriff hat.

Die genaue Erfassung und dann Darstellung dieser Naturtriebe wurde von der Kunst erstrebt.

Nur von diesem Standpuncte aus ist der Epoche machende Erfolg zu erklären, den Gerstenberg's Ugolino hatte, in welchem eine naturgetreue, man möchte sagen, naturwissenschaftliche Darstellung des allgewaltigen Hungers gegeben ist. Freilich, da der Naturtrieb allen Menschen gemeinsam, so musste eine Identification mit dem Hungerleidenden möglich sein zu einer Zeit, in der eben die Naturtriebe als das Wesentlichste der Menschennatur aufgefasst wurden.

Der Naturtrieb der Liebe kam zu fast ebenso gewaltigem Ausdruck in Maler Müller's Golo und Genovefa. Golo's Liebe zu Genovefa ist rein sinnlich. Genovefa's Besitz ist sein höchstes, sein einziges Ziel. Dies zu erreichen wird er zum Schurken. Davon abzustehen, kann Nichts ihn bewegen: die Ehrenpflicht, die Abneigung Genovefa's, selbst ihre Schwangerschaft und ihr Wochenbett vermögen nicht, den erregten Naturtrieb zu beruhigen. Golo empfindet dieses Uebermass der Leidenschaft, diesen unwiderstehlichen Trieb als Schicksal:

> Act V, Scene 2,
>
> Golo (zu Bernhard und Ulrich, die ihn richten sollen)
>
> Ihr schmäht mich, schaut auf mein Verbrechen, aber nicht auf das Schicksal, das mich bis dahin trieb.

Aus diesen cardinalen Naturtrieben liessen sich die verschiedenen Eigenschaften des Menschen ableiten: aus dem materiellen Hunger der seelische, aus der materiellen Liebe die geistige.

Den seelischen Hunger finden wir am prägnantesten dargestellt in den Zwillingen von Klinger:

Guelfo, den, wie sein Freund Grimaldi sagt, die Natur zu einem grossen Mann bestimmt hat, fühlt sich in jeder Bewegung beschränkt, in jedem Wollen gehemmt durch die einfache Thatsache, dass er der jüngere Zwillingsbruder ist.

Act I, Scene 1,

> Guelfo: Meinen Bruder? er ist schuld, dass ich den grossen Männern, deren Leben du mir vorliest, nicht gleichen kann.

In diesem ungestillten Sehnen verzehrt er sich, und dieser seelische Hunger, verbunden mit getäuschter Liebe und — sie spielt in der That eine grosse Rolle im Stück — Schlaflosigkeit, treibt den Guelfo zum wahnsinnigen Brudermord. —

Allmählich differenziren sich die Eigenschaften des Characters, aus dem seelischen Hunger entwickelt sich Ehrgeiz, Rachsucht, Wissensdurst, aus der Liebe: Freundschaft, Vaterlandsliebe.

1774 verlangt Lenz für das Drama die Darstellung des Charakters. Wie viel tiefer konnte nun in dieser Perspective Shakespear verstanden werden: Macbeth, Othello, Shylock, Romeo und Julia, auf deren Schönheiten schon Lessing aufmerksam gemacht hatte, wurden jetzt verstanden, und der schlafende Riese wurde zu neuem Leben geweckt.

Der Cultus der Naturtriebe und Eigenschaften der Menschen führte in dieser Sturm- und Drang-Periode zu den Kraft- und Naturmenschen, denen der volle Besitz der Kraft und die Macht der Begier identisch war mit dem Recht auf den Besitz des Begehrten, und Goethe trifft besser als Lenz den Sinn der Zeit, indem er in dem Character „die entschiedene Natur“ des Menschen erkennt und diese als Schicksal auffasst. So ist denn auch sein Götz von Berlichingen das characteristische, Epoche machende Werk dieser Zeit.

Die entschiedene Natur des Menschen war es ja auch nach damaliger Meinung wirklich, die sein Schicksal ausmachte. Sein Glück oder Unglück, seinen Erfolg oder Miss-

erfolg glaubte Jeder seiner entschiedenen Natur verdanken zu müssen, die aufzugeben oder umzumodeln, den Verhältnissen anzupassen wol kaum Einer sich veranlasst fühlen konnte. Daher musste bei den damals herrschenden Anschauungen sich Jeder mit einem Götz identificiren können. Daher also der unbeschreibliche Erfolg des Goethe'schen Erstlingsdramas. Der Götz wird freilich auch zu allen Zeiten Werth behalten, weil Goethe mit genialem Griff die Zeit gepackt hatte, in welcher in der Geschichte wirklich der Kampf der entschiedenen Naturen gegen die Gesetze stattgefunden hatte, weil er uns ein Culturbild von wunderbarer Wahrheit und Klarheit gezeichnet hat.

Die Dichter der Sturm- und Drang-Periode haben aber der damaligen Zeitanschauung nicht nur ein Schicksal und damit die Möglichkeit der Identification gegeben, aus dem Schachte des Alterthums hat Goethe auch die edle Katharsis hervorgeholt.

Im Egmont erkennt man das Absichtliche der Katharsis an der Gezwungenheit; sie entwickelt sich nicht organisch und mit Nothwendigkeit aus dem Stücke, sondern ist willkürliche Zuthat des Dichters, und zwar ist die Katharsis im Egmont eine doppelte: die des Menschen — durch Ferdinand, die des Staatsmannes — durch die Erscheinung Klärchens.

Auch in den Zwillingen von Klinger findet die Katharsis der Leidenschaften statt, durch das Gebet der Mutter:

> Guelfo: Ha, dies Gebet allein lässt mich die That bereuen. Mutter, Mutter, lass den Mörder seine letzten Thränen an deinem Herzen ausweinen.

Ebenso findet sich eine Katharsis in Maler Müller's Golo und Genovefa:

> Golo (zu Bernhard und Ulrich, die ihn richten sollen) Aber hier in meinem Busen, da . . . . ich habe Unglückliche gemacht, habe meinen edelsten Freund hintergangen, ach! (wirft das Schwert weg) stehe hier unbewaffnet wieder, Rittertod und Begräbniss ehrlich, mehr begehr' ich nicht.

Nachdem ihm beides zugesagt ist, lässt er sich erstechen.

Verzeiht mir . . . . ich sterbe.

Bernhard und Ulrich:

Wir verzeihen dir.

Die vollkommenste Katharsis aber zeigte uns Goethe in seiner Iphigenie — auf die wir später zurückkommen — und machte somit die Katharsis unabhängig vom Tode. Wie neu und für die Deutschen schwer fassbar diese — den Griechen nachempfundene — Katharsis war, diese Zurückführung der Tragödie auf ihre wahre Form, erhellt deutlich aus dem Tadel, den Schiller in einem Brief an Goethe (Jena den 26. December 1797) der Iphigenie zu Theil werden lässt, und in welchem er als selbstverständlich behauptet, dass die Katastrophe in der Iphigenie „der Tragödie widerspricht“.

Durch Goethe und seine Anhänger schien eine neue, wahre Tragödie entstanden zu sein. Durch ein allen Menschen gemeinsames Schicksal — die Naturtriebe — erschien die Identification möglich, durch die vorgeführte Katharsis konnte eine Reinigung der Leidenschaften stattfinden. Die Tragödie bewirkte wieder die Reinigung von den Leidenschaften durch Mitleid und Furcht,

δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Wie sehr der junge Goethe von der Gültigkeit dieser neuen Lebensanschauung überzeugt war, beweist sein Faust, mit welchem er es unternahm, die christliche Tragödie zu modernisiren, indem er die mittelalterliche Weltanschauung mit der Rousseau'schen verknüpfte und für die zur Katharsis nothwendige Gnade die neue, zeitgemässe Bedingung fand:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Aber der Enthusiasmus, mit dem Goethe den seelischen Hunger des Faust vorzuführen begonnen hatte, musste aufhören, als der Grund, auf dem er baute, zu wanken anfing: als der Welt das Unrichtige der Rousseau'schen Anschauung klar zu werden begann, und Goethe selbst sich der Berechtigung dieses Umschwunges nicht mehr verschliessen konnte. So führte er denn auch den zweiten Theil seines Faust zwar dem Plane gemäss aus, aber wir fühlen es, dass sein Herz

nicht mehr dabei war. Noch nicht vollendet, hatte der Faust sich bereits überlebt, und auf seine Jugendideen giebt Goethe selbst die richtende Antwort, indem er den Faust nicht in der Ausbildung seiner Individualität, sondern im Dienste der Menschheit seine Befriedigung finden lässt.

So musste nach kurzer Blüte die durch Rousseau und Goethe hervorgerufene deutsche Tragödie fallen, als sich herausstellte, dass sie nicht auf der Basis einer Weltanschauung, sondern auf den geistreichen Paradoxen eines Philosophen aufgebaut war. Es konnten daher ferner auf der Basis dieser Zeitanschauung nicht mehr die Führer einer Nation schaffen, nur die spätgeborenen Nachsprecher ahmten die schöpferischen Werke der Stürmer und Dränger nach. Bald wurden rohe, für unsere Begriffe geisteskranke Menschen, bramarbasirende Panzerträger die Helden der Bühne, und eine Identification war nicht mehr denkbar.

Das rapide Untergehen der Stücke der Sturm- und Drangperiode bewies somit die Unhaltbarkeit der Rousseau'schen Anschauung, die übrigens schon gleich bei ihrem Bekanntwerden von einsichtsvollen Männern auf das Entschiedenste bekämpft worden war. Unter diesen ist vor Allen W i e l a n d zu nennen, der bereits im Jahre 1770 einen Aufsatz veröffentlichte:

> Betrachtungen über J. J. Rousseau's ursprünglichen Zustand des Menschen,

in welchem er zu Resultaten kommt, die den Rousseau'schen durchaus entgegengesetzt sind. Während Rousseau den ursprünglichen Menschen als ungesellig annimmt, die Ausbildung des Ich's als dessen einzige Aufgabe betrachtet, so behauptet Wieland, dass der ursprüngliche Mensch ein Gesellschaftsthier gewesen, also von vornherein auf Unterdrückung seiner Individualität angewiesen sei.

Der Satz Rousseau's im Emile, livre II:

> Tout n'est que folie et contradiction dans les institutions humaines

verlor allmählich seine Gültigkeit, und man musste anfangen, die menschlichen Einrichtungen auf ihre Berechtigung zu prüfen. Bald erschien das Leben als ein Conflict des Indi-

viduums mit berechtigten Institutionen der Menschheit, und den Tragödien der Stürmer und Dränger stellte sich das Conflictsdrama entgegen.

Aber wie langsam sich diese neue Anschauung Bahn brach, beweist am besten die Niederlage, welche Leisewitz mit seinem Julius von Tarent erlebte. Allerdings ist dieses Stück auch ein Beweis dafür, wie unklar diese Anschauung zu jener Zeit selbst von den besten Köpfen erfasst wurde. Im Julius von Tarent steht zwar der Liebe des Julius zur Blanca nicht ein anderer Wille, stehen nicht zufällige Verhältnisse gegenüber, sondern vor Allem die Rechte des Landes auf den Thronfolger und die Rechte eines Klosters auf seine Nonne. Aber diese Conflicte — und es ist schon ein Fehler, dass es deren zwei sind — kommen nicht in logischer, klarer Weise zum Austrag. Der Liebe des Julius stellt sich auch die Ehre des Guido gegenüber, und der in's Blinde geführte Dolchstoss Guido's bereitet dem Leben des Julius und allen ungelösten Conflicten ein jähes Ende. Die Zwillinge von Klinger trugen über Leisewitzens Julius von Tarent den Sieg davon, aber es ist bereits ein Zeichen für das Entstehen der in Julius von Tarent vertretenen Anschauung, dass gewichtige Stimmen Einspruch gegen dies Urtheil erhoben.

In dieser Zeit des Fehlens einer allgemein gültigen Auffassung des Lebens, beim Untergang der Individualitäts- und dem mühsamen Entstehen der Conflicts-Auffassung, treten wieder frühere Bestrebungen in den Vordergrund, werden neben den sich immer mehr verflachenden Ritter- und Räuberspielen patriotische Stücke nach dem Recept J. E. Schlegel's gedichtet, droht Klopstock, auf die Urgeschichte zurückgehend, mit seinen Bardieten Epoche zu machen, werden nach Lessing's Recept bürgerliche Trauerspiele geschrieben, die sich allmählich zu rührenden Familienscenen verflachen — bis Schiller in seinem Wallenstein das vollendete Conflictsdrama vorführt.

Die gewaltige Natur Wallenstein's kommt in Conflict mit heiligen Institutionen der Menschheit, und er muss seinen Treubruch am Kaiser mit seinem Leben bezahlen. Der

Bestand der Menschheit ist nur gesichert, wenn selbst aussergewöhnliche Menschen, wenn noch so „entschiedene Naturen“ sich den Gesetzen zu fügen und die Uebertretung zu büssen haben. Der Triumph liegt also im Moralischen. Dieses an sich unpoetische Moralische dichterisch zu behandeln, hat Schiller viel Mühe gemacht, wie er den 27. Februar 1798 an Goethe schreibt, und der grosse Triumph seiner Kunst ist die poëtische Darlegung des Conflicts:

Wallenstein's Tod, Akt I Scene 4
Wallenstein's Monolog:

Und was ist dein Beginnen? hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
Die in verjährt geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit fest gegründet ruht,
Die an der Völker frommem Kinderglauben
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.
Das wird kein Kampf der Kraft sein mit der Kraft,
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag' ich's,
Den ich kann sehen und in's Auge fassen,
Der selbst voll Muth auch mir den Muth entflammt.
Ein unsichtbarer Feind ist's, den ich fürchte,
Der in der Menschen Brust mir widersteht.

— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Weh' dem, der an den würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbstück seiner Ahnen.
Das Jahr übt eine heiligende Kraft,
Was grau vor Alter ist, das ist ihm göttlich;
Sei im Besitze, und du wohnst im Recht,
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

Ferner Akt I Scene 5, Wrangel sagt:

Seine Würden meint
Ein leichter Ding doch möcht' es sein, mit Nichts
In's Feld zu stellen sechzigtausend Krieger
Als nur ein Sechzigtheil davon . . . .
. . . . zum Treubruch zu verleiten.

Ferner Akt I Scene 6

Wallenstein:

Die Treue sag' ich euch
Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund,
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren.

Ferner Akt IV Scene 1

Gordon:

Zum Fallstrick ward ihm seine Gröss' und Macht
Und diese dunkel schwankende Gewalt.
Denn um sich greift der Mensch, man darf ihn nicht
Der eignen Mässigung vertraun. Ihn hält
In Schranken nur das deutliche Gesetz
Und der Gebräuche tief getretne Spur.

Hat nun Schiller mit dem Conflictsdrama eine wahre Tragödie nach der Definition des Aristoteles geschaffen? Die Macht, die in der Gewohnheit fest gegründet ruht, die Gesetze und Gebräuche, die den Menschen zur eignen Mässigung zwingen, sie wirken, wenn allgemeine Gesetze und Gebräuche, die sich an der Völker frommem Kinderglauben befestigen und durch Gewohnheit geheiligt sind, auf alle Menschen ein. Jeder muss mit ihnen rechnen, sie nehmen oder geben seinem Wollen und Können Berechtigung und Erfolg. Sie sind als Schicksal aufzufassen, das ungreifbar, vom Ich unabhängig, auf das Ich einwirkt, es unterjocht oder das widerstrebende vernichtet. Daher ist eine Identification mit einem Helden möglich, der mit diesen Gesetzen und Gebräuchen in Conflict kommt. Gewiss, Mitleid und Furcht können wir mit solchem Helden haben, aber, da die Katharsis nicht beim Helden sondern im Sieg der Gesetze, im Moralischen, liegt, so können wir eine Befriedigung von einem Conflictsdrama nur haben, wenn wir uns auf die Seite der Gesetze stellen, nur also, wenn wir uns mit dem Helden nicht identificiren. Das Conflictsdrama läuft also gerade den Gesetzen der Tragödie entgegen: es wird niemals durch Mitleid und Furcht eine Reinigung der übertragenen Leidenschaften hervorrufen können, und nur indem man sich nicht identificirt, indem man sich von dem Helden lostrennt, wird man aus dem Dichtwerk ein hohes Mass von Befriedigung

schöpfen können. Das Mitleid wird — nach Aristoteles — durch die dramatische Vorführung gesteigert, nur durch diese kann Mitleid und Furcht erzielt werden: verzichtet man auf die dramatische Vorführung, so wird man dem Helden ferner stehen und kann bei Mitleid ohne Furcht die Befriedigung haben, welche der Sieg des Moralischen bietet. Das heisst also: das Conflictsdrama kann uns vollkommene Befriedigung schaffen, wenn wir es lesen. Das Conflictsdrama ist keine Tragödie, mit seinem Wallenstein hat Schiller das Buchdrama inaugurirt.

Freilich wird Niemand läugnen wollen und können, dass Wallenstein auf der Bühne einen sehr bedeutenden Effect macht, aber, wie Schiller selbst schreibt, „das Subject musste viel leisten, um das Object in der poëtischen Höhe zu erhalten". Es war eben ein Schiller nöthig, der mit unerreichter Gestaltungskraft den einzelnen Figuren dramatisches Leben gab, und es ist fraglich, ob ohne Max und Thekla der Wallenstein auf der Bühne im Stande wäre, so dauernd zu fesseln. Indem nämlich Max und Thekla auf der Seite des Moralischen stehen, es beleben und erwärmen, stören sie uns in unserer Identification mit Wallenstein und machen uns die Befriedigung über den Sieg des Moralischen leichter. Auf diese Weise wäre die Episode Max-Thekla, die beim Lesen leicht als Fehler erscheinen dürfte, für den Bühnenerfolg des Wallenstein wesentlich.

Auch Schiller selbst, der bereits 1796 ein Schicksal verlangt, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", hat gewiss das mit dem Conflictsdrama verbundene Fehlen der Erhebung empfunden. Jedenfalls hat er kein zweites Conflictsdrama geschrieben.

Sollte das Conflictsdrama zur wahren Tragödie erhoben werden, so musste man eine durch Identification übertragene Katharsis schaffen. Den Versuch machte Heinrich von Kleist im „Käthchen von Heilbronn" und im „Prinz von Homburg": dort die Liebe im Conflict mit dem Standesvorurtheil, hier der Einzelwille im Conflict mit dem Kriegsgesetz. Es versteht sich von selbst, dass Standesvorurtheil und Kriegsgesetz als unerbittlich dargestellt werden müssen,

wenn der Conflict überhaupt von Bedeutung, und nicht nur zur Unterhaltung geschildert, wenn er tragisch sein soll:

> Weh dem, der an den würdig alten Hausrath
> Ihm rührt!

So sind denn auch die Conflicte von Kleist geschildert; das Vorurtheil des Grafen vom Strahl ist absolut unüberwindlich, ebenso wie die Liebe Käthchens. Das Vorurtheil muss siegen, Käthchen müsste an ihrer Liebe zu Grunde gehen, wenn — und so machte Kleist die Katharsis — sie nicht die Tochter des Kaisers wäre, die der Ritter vom Strahl heirathen kann, ohne sich etwas zu vergeben. Der Prinz von Homburg hat gegen den ausdrücklichen Befehl seines Kriegsherrn den Feind angegriffen. Darauf steht der Tod. Das Gesetz ist nicht zu biegen: nicht die Liebe des Kurfürsten zum Prinzen, nicht die Bitten der Seinen, des ganzen Heeres, nicht die Selbsterniedrigung des Prinzen, nichts kann, nichts darf das unerbittliche Gesetz rühren. Der Prinz selbst muss es anerkennen, aber diese Anerkennung ist keine Lösung des Conflicts. Sie ist auch keine Reue, kein Verzicht auf die eigne Natur, sondern nur die Bestätigung der Unlöslichkeit des Conflicts, in dem der Prinz untergehen müsste, wenn er nicht als Nachtwandler ausserhalb des Gesetzes stände.

Aber die Katharsis, die uns Kleist in diesen beiden Stücken schafft, ist keine Lösung, sie ist eine Hinwegräumung des Conflicts. Der Conflict ist, wie Hebbel sich ausdrückt, „durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Factums beseitigt“. Der Conflict hatte also nur scheinbar bestanden, lag thatsächlich nicht vor, aus der Tragödie war eine Comödie geworden, in der — wie Aristoteles sagt — Orest und Aegisth Arm in Arm abgehen. Ohne diese, wenn auch falsche, ich möchte sagen, betrügerische Katharsis aber wären beide Stücke der Bühne nicht erhalten geblieben. Nehmen wir an, dass die Consequenzen mit derselben Logik gezogen worden wären, wie Schiller sie im Wallenstein zog, nehmen wir an, dass Käthchen an ihrer Liebe, der Prinz von Homburg durch das

strenge Gesetz wirklich zu Grunde gegangen wären, wer möchte diese Stücke sehen?

Kleist fand keine Anerkennung; auch im Leben selbst war sein Ringen nach Katharsis vergeblich; an der Unerbittlichkeit der Conflicte ging er zu Grunde.

Man hat ihn der äussern Form wegen den Romantikern zugezählt, von denen er sich aber im Wesen durchaus unterscheidet, da dieselben eine ganz andre Betrachtungsweise des Lebens einzuführen bestrebt waren. Während Schiller und Kleist den entschiedenen Naturen die Institutionen und Einrichtungen der Menschheit entgegensetzten, führten die Romantiker einen dritten Factor — der Natur des Menschen entnommen — als Leben gestaltend ein: das Gemüth. Aus diesem heraus suchten sie die unendlichen, vielseitigen Bezüge und Wechselwirkungen des Lebens, die Verschiedenheit und Unberechenbarkeit des Handelns zu erklären.

Hiermit wandten sie sich von einer strengen, klaren Betrachtung des Lebens ab und mussten nothwendigerweise, bei der Schwerfasslichkeit des Gemüths, der Phantasie den weitesten Spielraum lassen. Tieck war der Erste, der den Einfluss lebloser Gegenstände auf das Gemüth dichterisch verwerthete in seinem Stücke: Der Abschied. Hier ist es zwar das Bild eines früheren Geliebten, das die ersten Seelenkämpfe hervorruft, aber nur durch das Erscheinen des Geliebten selbst wird die Leidenschaft bis zur tragischen Höhe gesteigert. In Carl von Berneck versucht Tieck schon die Schauer, die eine wildromantische Gegend auf sein Gemüth ausübte, nach aussen zu fixiren, indem er leblosen Gegenständen eine magische Kraft verleiht, die seine willkürliche Phantasie an frühere Unthaten, Prophezeiungen und ruhelose Geister knüpft. So erhält Carl die Wildheit und Kraft erst durch das Schwert, das verhängnissvolle, mit dem sein Ahn den Bruder getödtet hat. Nur mit diesem Schwert kann er den Leopold erschlagen und seine Mutter ermorden. Nach der That zerbricht er das Schwert, dessen Stücke der Geist des Ahnen schnell sammelt und forträgt: und Carl ist wieder der sanfte Carl. Tieck sagt selbst in der Vorrede zu diesem Stück, indem er sich ausdrücklich

gegen die Vermuthung verwahrt, dass er diese Art Schicksal von den Spaniern übernommen habe:

„Im Carl von Berneck ist, soviel ich weiss, damals in Deutschland der erste Versuch gemacht worden, das Schicksal in dieser Weise einzuführen. Ein Geist, welcher durch die Erfüllung eines seltsamen Orakels erlöst werden soll, eine alte Schuld des Hauses, die durch neues Verbrechen, welches am Schluss des Stückes als Liebe und Unschuld auftritt, gereinigt werden muss, eine Jungfrau, deren zartes Herz auch dem Mörder vergiebt, das Gespenst einer unversöhnlichen Mutter, Alles in Liebe und Hass, bis auf das Schwert selbst, das schon zu einem Verbrechen gebraucht wurde, muss, ohne dass es geändert werden kann, einer höheren Absicht dienen".

So hatte die Betrachtung des Gemüths zu dem geführt, als wirkend auf's Gemüth, was aus dem Gemüthe hervorgegangen war: dem Aberglauben.

So war durch den Aberglauben mit Leichtigkeit ein Schicksal gewonnen, wie Tieck es oben geschildert hat, und durch die Lösung des Schicksals die Katharsis.

Tieck schreibt:

„Wie sehr dieses Schicksal von jenem der griechischen Tragödie verschieden war, sah ich auch damals schon ein, ich wollte aber vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen unterschieben"

das heisst: den Aberglauben an die Stelle des Glaubens.

So lange nun der Aberglaube galt, mussten die Stücke, die auf dieser Basis aufgebaut waren, einen grossen Erfolg erzielen. Es war den Zuschauern eine Identification ermöglicht, da sie abergläubisch auch für sich derartige Schicksalsbestimmungen annehmen konnten, also zu Mitleid und Furcht — zur Identification — hingerissen werden und durch die befriedigende Lösung des Schicksals, wie Tieck sie oben angedeutet hat, die Katharsis der Leidenschaften übertragen erhalten konnten.

Im Anfang dieses Jahrhunderts waren diese, nicht auf Glauben, sondern auf Aberglauben aufgebauten und des-

halb nicht Tragödien sondern Aftertragödien zu nennenden Stücke die Beherrscher der deutschen Bühne: der vier und zwanzigste Februar, der neun und zwanzigste Februar, die Schuld, der Leuchtthurm, das Bild, und wie sie alle heissen. Selbst Schiller — nachdem er in der Jungfrau von Orleans bereits romantische Concessionen gemacht hatte — liess sich durch die entfernte Aehnlichkeit dieses Afterschicksals mit dem griechischen dazu verleiten, eine Schicksalstragödie, die Braut von Messina, zu schreiben. Die Einführung der Chöre zeigt dabei recht deutlich die Täuschung, in der sich Schiller befunden hat, und wie bestechend trotz Tieck die Aehnlichkeit mit dem griechischen Schicksal war. Aber nur so lange der Aberglaube galt, hatten diese Stücke den durchschlagenden Erfolg, obschon zugegeben werden muss, dass selbst noch heute, wenn auch nur in vereinzelten Aufführungen, die Schuld von Müllner oder die Ahnfrau von Grillparzer einen Erfolg erzielen können. Ganz stirbt eben der Aberglaube niemals aus.

Mit dem Schwinden der romantischen Kraft wurde das „Schicksal“ immer mehr die äussere Form zur Darstellung unwahrscheinlicher, unnatürlicher, unmöglicher Vorgänge. Tieck sagt:

> „Seitdem ist von mehr als einem ausgezeichneten Talent dieses sogenannte Schicksal in den schwärzesten Farben ausgemalt und für Verbrecher der schlimmsten Art, die kaum einen guten Gedanken haben, Antrieb, Ausrede und Strafe geworden“.

Es musste also gegen dieses Schicksal sehr bald eine Reaction losbrechen, und sie brach los in scharfer Kritik und in dem vernichtenden Hohn eines Platen. Aber wenn auch die Romantik aus dem Aberglauben vertrieben werden konnte, das Reich der Phantasie liess sie sich nicht nehmen, und sie konnte nicht gezwungen werden, zu klarer Betrachtungsweise des realen Lebens herabzusteigen.

Grillparzer, den man fälschlich einen Nachclassiker nennt, ist ein Nachromantiker. Sein Jugendwerk war die Ahnfrau, eine vollendete Schicksalstragödie, und aus der

Welt des Aberglaubens führt er uns, nachdem sie verschlossen, in die Welt des Traumes:

Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr.

Das Stück, in dem sich diese Verse finden, Der Traum, ein Leben, ist für Grillparzer characteristisch.

Rustan träumt ein wildes Leben — mit dem Sonnenaufgang erwacht er und findet sich, durch den Traum geläutert, in seinem Bette wieder. Aber der Traum und sein Inhalt ist nicht traumhafter, willkürlicher oder unwahrscheinlicher als der Inhalt anderer Grillparzer'scher Stücke. Man könnte bei jedem mit demselben Rechte denken, der Held würde erwachen, und das Erlebte ein Traum gewesen sein. Ueberall ist dieselbe absichtsvolle Willkür der Handlung und das souveräne Herbeischaffen störender und helfender Zufälligkeiten — wie im Traum. Wenn in des Meeres und der Liebe Wellen Hero am Morgen in ihrem Thurm erwachen würde, froh, dass das Entsetzliche nur ein warnender Traum gewesen, so brauchte man sich ebensowenig wie über Rustan's Erwachen zu wundern. Freilich, die Geschichte von Hero und Leander ist bekannt, sie soll sich wirklich ereignet haben; aber Grillparzer hat diese Geschichte uns nicht glaubwürdiger gemacht, nicht näher geführt, sondern sie so dargestellt, dass sie auch eventuell garnicht passirt sein könnte. Selbst wenn er Geschichte, wirkliche Geschichte darstellt, wie in König Ottocar's Glück und Ende, werden wir der Wirklichkeit entrückt. Grillparzer führt uns nicht in eine Idealwelt, wie Schiller es verlangt, sondern in eine Traumwelt. Er opponirt den realistischen Bestrebungen der Welterkennung, der Analysirung des Lebens, er kehrt dieser eckigen Welt den Rücken. Deshalb sind trotz hoher Poesie Grillparzer's Stücke ohne Erfolg gewesen, und ihr Ruhm, durch grosse Darstellungskünstler aufgebracht, ist künstlich und vergänglich. Auf diesem Wege konnten dauernde Erfolge nicht erzielt werden, konnte eine Tragödie, die auf einer Weltanschauung beruhen soll, nicht geschaffen werden,

weil eine Weltanschauung sich nicht aus der Phantasie eines Einzelnen entwickelt, sondern das Resultat ist aus dem Gesammtwirken der Menschheit, aus dem Leben selbst also abstrahirt werden muss.

Aber andererseits hatte das von Schiller inaugurirte Conflictsdrama nicht weiter geführt. Die Conflicte waren immer mehr verfeinert worden, neue und neue wurden in's Feld geführt. Allmählich wurden aus realen Conflicten ideelle, Conflicte der Gefühle. Die Werthigkeit der einzelnen Gefühle wurde gegen einander abgewogen, z. B. Familienliebe gegen Vaterlandsliebe, oft so haarscharf, dass die Entscheidung auch dem unparteiischen Zuschauer weh thun musste. Je näher sich die Gefühle standen, je schwerer die Entscheidung, desto weniger konnte von Katharsis die Rede sein, desto gebrochener musste der Held nach der Entscheidung sein, desto grösser das Pathos, desto nothwendiger der selbstmörderische Dolch als Requisit des fünften Aktes. Ferner aber drohte bei dieser Abwägung der Gefühle die Schilderung derselben die Tragödie in ein lyrisches Gedicht zu verwandeln. Ganz in die Sphäre academischer Discussion brachte endlich Halm die Conflicte, aber selbst seine bestechende Lyrik war nicht im Stande, das Unerquickliche, das solcher Discussion anhaftet, zu überdecken.

Pathetisches Lehrgedicht oder lyrischer Erguss oder beides! Das Conflictsdrama war Buchdrama, war Jambentragödie geworden. Kleist's missglückter Versuch hatte Keinen gelockt, in seine Fusstapfen zu treten, und doch konnte nur durch die Katharsis dem Conflictsdrama Lebensfähigkeit verschafft werden. Aber schloss nicht der Sieg des Moralischen die Katharsis aus? Wie konnte dieser Widerspruch gelöst werden?

Goethe hatte am 26. April 1797 an Schiller geschrieben:

> „Der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein. Der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden"

und hat damit auf das eherne Band angespielt, das sich in der sophocleischen Tragödie um die Stirn des Helden legt, auf die Verblendung. Durch diese Verblendung war es mög-

lich, dass der Held sich gegen seinen eignen Willen, gegen seine Einsicht in den Conflict begab und mit Hebung der Verblendung — sei es vor'm, sei es im Tode — den Conflict löste und eine Reinigung von den Leidenschaften erfuhr. Es war also durch die Einführung der Verblendung in das Conflictsdrama die Möglichkeit der Katharsis gegeben, und in grossartiger Weise versuchte Grabbe in seinem Herzog von Gothland die Verblendung als tragisches Moment hinzustellen — aber seine eigne Verblendung hinderte ihn an der klaren Durchführung des Planes.

Der Herzog Theodor von Gothland wird im Bemühen, einen vermeintlichen Brudermörder zur Rechenschaft zu ziehen, selbst zum Brudermörder und lehnt sich gegen seinen König auf. Nach gescheh'ner That wird die Verblendung gehoben; er erfährt, dass die heimtückische List Berdoa's ihn die Ermordung Manfred's glauben liess, dass also sein Bruder Friedrich unschuldig von ihm ermordet worden.

Aber jetzt liefert er sich nicht reuig dem rächenden Vater, dem zürnenden Könige aus: bewusst schreitet er auf dem wilden Wege fort; er wird zum Vaterlandsverräther, häuft Verbrechen auf Verbrechen, bis er zuletzt nach wahnsinnigem Thun und Leiden in ganz apathischem Zustande von einem seiner betrogenen Anhänger erstochen wird.

Uns aber ist der bewusste Sünder ein anderer als der in Verblendung handelnde. Gegen den bewussten Sünder nehmen wir Partei mit den Vertretern des Moralischen. Bei Grabbe sind diese Vertreter des Moralischen allerdings so sehr jeder Menschlichkeit baar — sie wollen den zufällig in ihre Gewalt gerathenen Herzog „schlachten wie ein Huhn" —, dass wir nicht vermögen, uns auf ihre Seite zu stellen, und es schliesslich dem Herzog nicht mehr verübeln können, dass er nicht sich reuig ihnen ausgeliefert hat. Wohin auch immer wir uns mit unsern Gefühlen und Sympathien wenden, überall werden wir abgeschreckt durch Anschauungen oder Thaten, die jenseits der Grenze des Normalen liegen.

Aber selbst bei klarer Durchführung muss die Verblendung als etwas Pathologisches, Geisteskrankes erscheinen, wenn sie nicht motivirt ist — wie bei Goethe durch die

entschiedene Natur, wie in der griechischen Tragödie durch das Schicksal. Einem geistig normalen Menschen wird die Identification mit einem Verblendeten nicht ohne Weiteres möglich sein: mit der Gewinnung der Katharsis durch die Verblendung wurde die Identification in Frage gestellt.

Einen andern Versuch zur Katharsis regte Oehlenschläger an, indem er zum Helden eines Stückes einen berühmten Künstler, Correggio, wählte, und dadurch den Zuschauer zwingen wollte, durch die posthume Verherrlichung des Helden sich unwillkürlich die Katharsis selbst zu ergänzen. Man könnte diese Katharsis eine Pseudokatharsis nennen. An dieser selben Pseudokatharsis leiden die unzähligen Nachahmungen — die sogenannten Künstlerdramen —, und erst Deinhardstein vermochte eine wahre Katharsis zu schaffen, indem er die Berühmtheit des Helden im Stücke selbst gegen die Kraft der bestehenden Institutionen ausspielte. Wenn in seinem Hans Sachs der Bürgermeister dem dichtenden Schuhmacher seine Tochter auf die Fürsprache des Kaisers anverlobt, so ist hier der Kaiser nicht ein deus ex machina, sondern er erscheint als Personification des bis zum Höchsten aufgestiegenen Ruhmes des Dichters.

Eine dritte Möglichkeit, eine Katharsis zu schaffen, bei vollkommener Anerkennung der Kraft menschlicher Institutionen, ist gegeben durch die Abschwächung der Leidenschaften, und Amalie Friederike Auguste, Herzogin von Sachsen — Amalie Heiter — drückt diesen Gedanken der Abschwächung der Leidenschaft treffend aus, indem sie sagt:

> „Es giebt wenige Verhältnisse im Leben, die ganz unerträglich sind, wenn man nur nicht anstrebt gegen sie. Nur im Kampfe gegen sie liegt die Qual und das Elend“.

Mit diesem Verzicht der Leidenschaft aber ist der Conflict so herabgedrückt, dass er sich mit dem Begriff Tragödie, die etwas Bedeutendes verlangt, nicht mehr verträgt: aus der Tragödie wird das Schauspiel, für welches Werner oder Herz und Welt von Carl Gutzkow das classische Muster ist. Auf diesem Wege liess sich das Conflictsdrama nicht zur Tragödie erheben.

Die Verblendung, von der wir Menschen uns frei zu halten trachten, konnte ohne ein die Verblendung bewirkendes Schicksal nur selbst Verblendete zur Identification hinreissen. Das Exceptionelle der Künstlernatur erschwerte auch bei dem grössten Interesse für den Helden die Identification; und eine Abschwächung der Leidenschaften entrückte das Conflictsdrama gänzlich dem Kreise der Tragödie.

Aber noch auf einem ganz andern Wege konnte eine Katharsis erzielt werden: durch die Abschwächung der Kraft der Institutionen. Sobald der Zuschauer nicht mehr gezwungen war, sich auf die Seite der Institution zu stellen, sobald der Held über die Institution obsiegen konnte, oder nicht die Institution sondern der Held der Träger des Moralischen war, konnte der Zuschauer durch Identification eine Katharsis erleben.

Es mussten also an die Stelle der geheiligten Institutionen, wie sie Schiller im Wallenstein fasst, die „äussern Verhältnisse“ gesetzt werden — „dies moderne Schicksal, das an die Stelle des alten Fatums getreten ist, Verhältnisse genannt“, lässt Gutzkow seinen Werner sagen. Nun über „äussere Verhältnisse“ lässt sich schon siegen, „äussere Verhältnisse“ ändern sich auch von selbst: auf diesem Wege ist Bedeutendes nicht darzustellen, auch auf diesem Wege war höchstens ein Schauspiel, meistens nur ein Lustspiel zu erzielen.

Oder aber: die Berechtigung der bestehenden Gesetze und Institutionen musste angezweifelt werden.

> „Und trotzt' ich auch den Gesetzen, die bei uns ein historischer Zufall zur sittlichen Nothwendigkeit erhob“

lässt Gutzkow denselben Werner sagen und deutet damit auf die Berechtigung eines Kampfes gegen diese Gesetze, während Hebbel in der Vorrede zur Maria Magdalena sagt:

> „Denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, dass sie sich auf Nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und so den äussern Haken, an dem sie bis jetzt

z. Th. befestigt waren, gegen den innern Schwerpunct, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen".

Durch diese beiden Citate sind zugleich die beiden Arten der Tragödie gekennzeichnet, welche dadurch entstehen können, dass den Institutionen die moralische Kraft genommen und von ihnen auf den Helden übertragen wird, nämlich die Tendenztragödie und die sociale Tragödie. In der ersteren wird gegen den historischen Zufall Front gemacht, in der zweiten der Held unter den verschrobenen Sittlichkeitsbegriffen leidend dargestellt.

Aber da durch das Sturmlaufen gegen den historischen Zufall sein Bestehen und seine Folgen nicht alterirt werden, so musste sich in der Tendenztragödie der Held an dem Bewusstsein seiner guten Idee stärken und sich von seinen Leidenschaften durch eine prophetische Anschauung der Zukunft reinigen. An dieser Reinigung konnte sich der Zuschauer um so leichter erheben, wenn das vom Helden Erstrebte zur Zeit des Zuschauers erreicht worden war: wenn also die bei den Künstlerdramen bereits erwähnte Pseudokatharsis hinzutrat.

Vorzüglich ist die Characteristik, die Gutzkow in der Vorrede zum Wullenweber von diesen Tragödien giebt: „Man „nahm also", sagt er, „um für die Gegenwart gewisse Sätze „zu beweisen, Charactere der Vergangenheit und entkleidete „sie der Naivetät, mit der sie die Handlung verrichteten, „für welche man ihnen Kleider des Bewusstseins anzog. Mit „einer Absichtlichkeit, die nur durch den Drang der Umstände zu entschuldigen ist, liess man sie in Wendungen „und Ansichten sich ergehen, die nimmermehr in ihnen so „klar und bewusst gelegen haben konnten. Die nächste „Folge, da diese Helden alle dasselbe bekennen und beweisen mussten, war ihre gewaltige Aehnlichkeit . . . . „Sie sind Alle liebenswürdig, Alle vortrefflich diese Heroen, „keiner weicht von der idealen Vollkommenheit ab . . . . . „Alle sterben mit grossen Phrasen von Selbstaufopferung für „Völkerwohl und Freiheit, und das Ende vom Liede ist, dass „sich von allen diesen schönen Vorwürfen des Dramas keine „Ausführung so erhalten wird, dass wir mit ihnen, unbe-

„schadet der vielleicht sonst sehr anerkennenswerthen Inten-
„tionen, wirklich fertige, metallene, ausgegossene geschicht-
„liche Gestalten für die Poesie gewonnen haben“.

Es ist ja auch durchaus klar, dass Helden, nur als Träger einer Idee betrachtet, Schablonen werden und aufhören müssen, dem wahren Leben entnommene Gestalten zu sein. Aber selbst wenn der Held nicht so vollkommen ist und durch menschliches Abweichen von der zu repräsentirenden Idee Leben zu gewinnen scheint, so muss den Zuschauer die poetische Gewaltthat verletzen, mit welcher aus diesem Abweichen von der Idee der Untergang des Helden motivirt wird, während ihm doch als Verfechter der kämpfenden Idee dieser Untergang zu Theil werden musste. Der Zuschauer, der sich für die Idee erwärmen kann, wird sich mit einer Schablone nicht identificiren, und würde die Identification mit einem weniger vollkommenen Helden gelingen, so müsste er sich, als ungerecht unter falschem Vorwand verurtheilt, empören.

So stellt auch diese Katharsis die Identification in Frage.

Durch die Vorrede zu Wullenweber hat Gutzkow eigne Werke verurtheilt, z. B.: seinen Patkul, der mit den grossen Phrasen von Selbstaufopferung und Freiheit seinem Tode die kathartische Kraft verleiht. In seinem Wullenweber hat Gutzkow keinen Tendenzhelden nach dem Muster des Patkul geschaffen, wol aber dem Zuschauenden die Pseudokatharsis zugemuthet, durch die allein die Figur des Wullenweber Leben und Interesse gewinnt.

Als Forderung stellt die Pseudokatharsis Griepenkerl auf: „Das volksthümliche Kunstwerk, die künstlerische Schö-
„pfung, bei deren Anschauung das Volk sich interessiren
„soll, muss ihm wie aus einem Spiegelbilde seine eigne Ge-
„stalt, seine Tugenden und Laster, sein inneres Mark und
„Leben, sein Hoffen und sein Ziel, seine Kraft und seinen
„Sieg entgegenstrahlen. Die Kunst hat in ihrem engen bild-
„lichen Rahmen jene Gebiete der Geschichte zusammenzu-
„fassen, auf denen derselbe Geist treibt und ringt, welcher
„das Herz des Volkes in der Gegenwart durchglüht; sie hat
„jene Gestalten heraufzubeschwören und zur Unsterblichkeit
„in ihrer Welt zu verklären, in denen das Volk die bekann-

„ten oder erkennbaren Vorfechter, Helden oder Märtyrer der „die Gegenwart beseelenden Ideen begrüsst und verehrt. Nur „so ist die Vergangenheit der Geschichte das Feld der Dar- „stellung für die Kunst". In diesem Sinne hat Griepenkerl die Helden der französischen Revolution verherrlicht: sie sterben nicht mit grossen Phrasen im Munde, Griepenkerl rechnet auf einen erhebenden Nachruf bei seinem Publicum. Da also bei dieser Art der Tendenztragödie die Mitwirkung des Zuschauers für die Pseudokatharsis nothwendige Vorausbedingung war, so konnte das Publicum wol diese Tragödien erheben, aber nicht, wie es sein sollte, die Tragödie das Publicum. Mit der Stimmung des Publicums stieg und sank das Stück, stieg und sank je nach der Partei, die im Publicum vorherrschte: diese Art der Tendenztragödie gehörte der Kunst nicht an.

Auf dem Wege der Tendenztragödie war also eine wahre Tragödie nicht zu erzielen. Die Katharsis blieb, selbst eine Identification zugegeben, eine unwahre, nur durch Phrasen bewirkte, oder sie erfolgte gar nicht durch Identification, sondern war eine durch das Eigne des Zuschauers gegebene Pseudokatharsis.

Hebbel verzichtet deshalb principiell und von vornherein auf die Katharsis, und ihm hängt in der Tragödie Alles davon ab, „ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. „ob der Punct erreicht wurde, wo uns eines Theils nicht „mehr die kümmerliche Theilnahme an dem Einzelgeschick „einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zu- „gemuthet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, „wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervor- „tretendes, aufgelöst wird, und wo andern Theils neben dem, „von der sogenannten Versöhnung unserer Aesthetici (welche „sie in einem der wahren Tragödie, die es mit dem „durchaus Unauflöslichen und nur durch un- „fruchtbares Hinwegdenken des von vorn herein „zuzugebenden Factums zu Beseitigendem zu „thun hat, unmöglichen, in der auf conventionelle Verwir- „rung gebauten aber leicht herbeizuführenden Embrassement „der Anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu

„erblicken pflegen) auf's Strengste zu unterscheidenden Re-„sultat des Kampfes — zugleich auch die Nothwendigkeit, „es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu errei-„chen, entgegentritt“. Hebbel hat hiermit protestirt gegen die scheinbare Katharsis der Conflictsdramen, deren Mangel an Berechtigung und tieferer Bedeutung oben dargethan ist. „Die Tragödie hat es mit dem durchaus Unauflöslichen zu „thun“, sagt Hebbel, und dieser Anschauung entspricht es vollkommen, wenn er behauptet, dass Schiller sich durch den Wallenstein und nur durch den Wallenstein die Unsterblichkeit erschrieben habe. Wenn er die befriedigende Lösung der Tragödie darin findet, dass das Einzelgeschick zu einem allgemein menschlichen erhoben wird, so giebt er damit keine Katharsis, sondern bezeichnet als das Ziel der Tragödie die Möglichkeit der Identification, während diese doch nicht das Ziel, sondern das Mittel ist, durch welches die Tragödie zu wirken vermag. Je mehr also Hebbel sein vorgestecktes Ziel erreicht, je mehr sich der Zuschauer mit dem in unauflöslichen Conflict gebrachten Helden identificirt, desto weniger kann seine Tragödie den Zuschauer befriedigen. Und seine Tragödie Maria Magdalena ist hierfür der beredteste Beweis.

Es ist wol kaum je etwas geschrieben worden, das, auf der Bühne so packend, eine so peinliche Verstimmung hinterlässt. Aber nicht nur auf der Bühne! auch beim Lesen, da der bei der Lectüre der reinen Conflictsdramen befriedigende Sieg des Moralischen hier in Wegfall kommt. An demselben Fehler kranken alle modernen Problemtragödien, die französischen wie die nordischen, welche sich zumeist das Eheproblem zum Vorwurf genommen haben. Die besten, bei denen „der Ring der tragischen Form geschlossen ist“, interessiren auf's höchste, die Leidenschaften werden durch Identification gewaltig erregt, aber keine dieser Tragödien hinterlässt das Gefühl der Befriedigung, wol aber manche des Ekels, mindestens Unbehagens, was — bezeichnend genug! — die Dichter durch wiederholte Aenderungen des letzten Actes zu beseitigen vergebens versuchen. Denn nicht das Problem ist Aufgabe der Kunst, wie Hebbel meint, son-

dern die Lösung! Goethe scheint mit seinen Wahlverwandschaften Recht zu haben: er verwies das Problem an den Roman — dem Wesen der Tragödie widerspricht die Darstellung des Problems. Maria Magdalena aber ist die vollendetste Problem-Tragödie und wird dastehen in der Literaturgeschichte als äusserster Markstein der Verirrungen in dem Suchen nach der wahren Tragödie.

So scheinen wir denn bei demselben Mangel an Befriedigung angelangt zu sein, der am Ende der descriptiven Epoche der Lebensbetrachtung Platz gegriffen hatte — sollen wir eines Gottsched's gewärtig sein, der den Mangel einer Weltanschauung mit Hülfe irgend einer französischen Mache verdecken wird?

Nein, ganz gewiss nicht! Denn eine neue Weltanschauung bricht sich mehr und mehr Bahn, giebt täglich neuen Zweigen unseres Wissens ihr eigenthümliches Gepräge: sie wird auch die Kunst mit neuen Gedanken befruchten!

Die neue Weltanschauung ist die naturwissenschaftliche. Ist sie im Stande, der dramatischen Kunst, ebenso wie die antike, wie die christliche, ein Schicksal zu geben? Ist auf ihrer Basis eine Tragödie möglich?

Die naturwissenschaftliche Weltanschauung sieht im Leben einen Kampf um's Dasein und in ihm das Mittel zur Vervollkommnung der Lebewesen.

Die Vervollkommnung wird durch die Fähigkeit der organischen Wesen, sich den sie bekämpfenden äussern Verhältnissen anzupassen, herbeigeführt. Denn es ist klar, dass diejenigen Wesen, denen das Anpassungsvermögen nicht in genügendem Grade innewohnt, in diesem Kampfe um's Dasein zu Grunde gehen müssen, so dass die mit dem Anpassungsvermögen Begabten zunächst in der Mehrzahl und schliesslich allein noch zur Fortpflanzung gelangen und ihre im Kampfe um's Dasein nützlichen Eigenschaften vererben können. Die nachkommenden Generationen werden allmählich so ausgerüstet, dass sie bereits für die Ueberwindung bestimmter äusserer Verhältnisse eingerichtet sind, denen sich ihre Vorfahren erst anpassen mussten.

Die ganze Stufenleiter der organischen Wesen hinauf finden wir immer grössere immer feinere Anpassungen zum Zwecke besseren Bestehens im Kampfe um's Dasein, die ihren Ausdruck finden zunächst in organischer Gliederung und den dieser entsprechenden Functionen.

Sehr bald kommen wir nun zu einer Stufe, in der nicht nur von einer Function der Organe — also einer reflectorischen Thätigkeit — die Rede sein kann, sondern wo wir mit der Verfeinerung der inneren Structur bereits wirklichem Handeln begegnen. Aus dem physischen Handeln wird ein psychisches, indem die beim physischen Handeln thätigen Factoren verwickelter und die ihnen entsprechenden Handlungen complicirter werden. Dieses steigt zum bewussten auf und bei immer weiter gehender Entwicklung der Organe des Bewusstseins auf der höchsten Stufe zum ethischen Handeln (Herbert Spencer, Thatsachen der Ethik).

Wie sich das ethische Handeln aus dem selbsterhaltenden niedersten Handeln entwickelt, so haben sich auch die Begriffe gut und schlecht zu ethischer Bedeutung erhoben. Das einem Zweck angepasste Handeln ist gut, wenn es den Zweck erreicht, schlecht, wenn es dies nicht thut. Auf der niedersten Stufe ist also jenes Handeln, welches der Erhaltung des Individuums dient, gut — ohne alle ethische Nebenbedeutung. Aber schon in den höhern Stufen des Thierreichs bekommt das zweckdienliche Handeln zur Erhaltung der Nachkommenschaft eine ethische Färbung, und wenn in den höchsten Stufen eine Vergesellschaftung der Individuen zum socialen Zustand führt, so beanspruchen Handlungen, welche im Interesse der Erhaltung des socialen Zustandes geschehen, das Prädicat gut in seiner vollen ethischen Bedeutung — und doch ist die Vergesellschaftung nur eine Folge des Kampfes um's Dasein, nur die Form, in der das höchst entwickelte Individuum am besten seinen Kampf ums Dasein bestehen kann, die Erhaltung des socialen Zustandes also nur die höchste Art der individuellen Erhaltung.

Wenn also gut das für den Kampf um's Dasein Nützliche ist, so ist das für diesen Nützlichste: das ethisch Gute.

Aber mit der Complicirtheit der Factoren und Handlungen steigt die Complicirtheit des Organismus, steigt die Zahl der Factoren seiner Bildung. Die Protozoën theilen sich: die Nachkommen sind sofort im Besitz aller Eigenschaften der Vorfahren; der einzige Factor ist die Erblichkeit. In höherer Stufe werden Eizellen und Samenzellen reif, welche in das umgebende Medium entleert, ihrem Schicksal überlassen werden: die Nachkommen sind nicht sofort im Besitz der Eigenschaften ihrer Vorfahren; ausser der Erblichkeit kommen — als zweiter Factor — die äussern Verhältnisse hinzu, welche entweder diese Keime vernichten, oder ihre Entwicklung durch Anpassung und Uebung ermöglichen. Einige Fische suchen geeignete Stellen zur Aufnahme ihrer Eier, bei andern Fischen schützt das Männchen die Eier, bei noch höher stehenden Geschöpfen, z. B. den Vögeln, werden die Jungen längere Zeit ernährt und unterrichtet.

Wir sehen also mit jedem höheren Handeln ein späteres Fertigwerden der Nachkommenschaft und zunächst als dritten Factor den durch den Trieb der Specieserhaltung bedingten — schützenden, später erziehenden — Einfluss der Eltern auftreten.

Wo aber die Thiere gesellschaftlich leben, wo in das Handeln die Rücksicht auf die Nebenthiere aufgenommen ist, da muss das junge Thier, bis es fertig ist, auch durch den Einfluss der Umgebung — den vierten Factor — sich zu dieser Höhe des Handelns entwickelt haben.

Betrachten wir nun den Menschen im Kampfe um's Dasein, so erkennen wir, dass er, das Junge des höchst entwickelten Typus, nicht zum Kampfe um's Dasein fertig geboren werden kann. Seine allgemein menschliche sowie speciell ererbte Naturanlage, seine Organe und Triebe, seine Begriffe und Handlungen müssen erst durch Uebung, Erziehung, Beispiel entwickelt werden, damit er zum Kampfe um's Dasein fertig sei. Wir erkennen also in den Vorfahren, von denen er seine Naturanlagen ererbte, in den Eltern und Lehrern, die ihn erzogen, in seiner Umgebung, die ihm zum Beispiel wurde, und in den äussern Verhältnissen, die ihm

durch Hinderung oder Förderung die Uebung seiner Kräfte ermöglichten: die Factoren seiner Bildung, die ihn bis zur völligen Reife beeinflussen. Und diese Factoren sind selbst wiederum, je höher der Mensch steht, desto complicirter, können selbst wieder aus einer grossen Reihe verschiedenartiger und verschiedenwerthiger Theile bestehen. Diese Factoren aber, die den Menschen beeinflussen und modeln, sein Handeln regieren, seine Existenz fördern und gefährden, sie sind, ihm unentrinnbar anhaftend, Theile seines Ichs, und doch unabhängig von ihm: sie vereinigen Alles in sich, was das antike, was das christliche Schicksal forderte — die Factoren der Bildung sind das moderne Schicksal!

Und wie das Schicksal erfüllt sein kann, vom Helden besiegt, so kann auch das moderne Schicksal, der Einfluss der Factoren, sein Ende erreichen: mit erlangter völliger Reife ist der Mensch ein fertiges Facit. Die Kraft der Factoren ist nicht mehr ausserhalb seiner, sondern ist Theil seines Ichs geworden, ist in ihm. Der völlig reife Mensch ist vom Schicksal nicht mehr abhängig. Der völlig reife Mensch aber ist der dem Kampf um's Dasein durchaus gewachsene, der gute!

Aber wann ist er fertig? völlig reif?

Falls alle Factoren gut sind: sobald er ausgewachsen ist, denn der ausgewachsene gute Mensch ist zum Kampf um's Dasein durchaus tauglich.

Falls alle Factoren schlecht sind: nie! Denn der schlechte Mensch ist zum Kampf um's Dasein durchaus untauglich.

Falls die Factoren theils gut, theils schlecht sind: sobald er die schlechten Factoren überwunden und die Harmonie im Guten erreicht hat.

Der fertige Mensch ist also der harmonische, und das Gefühl der Harmonie, körperlichen und geistigen Gleichgewichts, ist ihm der Beweis seiner Fertigstellung. Unanfechtbar, siegreich schreitet er durch's Leben.

Das Ziel des Menschen ist diese Harmonie, körperliche und geistige, das Glück, wie Herbert Spencer sagt. Jede Störung der Harmonie empfindet er schmerzlich, bekämpft

er und sucht er zu heben. Der äussere Gegner, der ihn körperlich schädigen will, ihm das Vollgefühl der Kraft physischen Handelns zu nehmen sucht, sowie der innere Fehler, der ihm den Bestand der geistigen Errungenschaft, die Kraft des ethischen Handelns zu schmälern droht, sind in gleicher Weise schlechte Factoren, die die Harmonie gefährden.

Die Gefahr der Vernichtung der Harmonie — physischer oder ethischer — ruft den Selbsterhaltungstrieb wach, diesen mächtigen Helfer im Kampfe um's Dasein. Die Gefahr des Todes spannt alle Kräfte an, ebenso wie die Gefahr moralischen Untergangs. Der drohende Sieg der schlechten Factoren kräftigt die guten.

Aber endlich steigert das Bewusstsein der Auflösung der Harmonie — physo-psychisch der Todesschmerz, ethisch das Gefühl absoluter Disharmonie — die Sehnsucht nach der Harmonie, die Sehnsucht nach dem Sieg der guten Factoren, so dass eventuell dieser Sieg noch im Tode erreicht werden kann, respective auf alle Weise, selbst durch den Tod, erzwungen wird.

Welchen Menschen soll uns nun die Tragödie als Helden vorstellen, einen fertigen oder unfertigen?

Stellt sie uns einen im Kampfe um's Dasein fertigen — einen harmonisch guten — Menschen vor, so ist klar, dass sein Sieg durch das Fertigsein allein schon bedingt ist. Den äussern Verhältnissen ist er völlig angepasst — d. h. sie werden für ihn keine neuen Factoren —, er wird nichts zu erdulden haben, das unser Mitleid wachrufen, uns zur Furcht veranlassen könnte; seine Niederlage dagegen müsste uns als etwas durchaus Exceptionelles, Zufälliges, dem Gesetz des Kampfes um's Dasein Widersprechendes im höchsten Grade unangenehm berühren und erschrecken.

Dies zeigt das „Trauerspiel“ Palnatoke von Oehlenschläger. Palnatoke ist ein vollkommen fertiger Mensch: fest und sicher schreitet er dahin, jede Probe besteht er, in jedem Kampf ist er Sieger. Selbst aus der ihm von Swend gestellten Falle zieht er sich glänzend heraus — da stürmt sein Freund Buë in der „Streiterwuth“, einer Art

Wahnsinn, daher und durchstösst ihn blindlings ohne Wissen und Wollen. Wenn auch Oehlenschläger den garstigen Wagnhoft, die neidische Norne und den blutigen Schatten des erschossenen Königs erwähnt und hierdurch den unmotivirten Tod Palnatoke's vorbereiten will, so wird der Zuschauer, der sich gefreut hat zu sehen, was Alles dem harmonischen Menschen gelingen kann, aus diesem frohen Gefühl in die unangenehmste Erregung versetzt, als ein Wahnsinniger allen berechtigten Erwartungen zuwider dem Leben Palnatoke's zufällig ein Ende macht.

Dies Trauerspiel Oehlenschläger's bewirkt also beim Zuschauer nicht eine Katharsis, sondern eine Erregung der Leidenschaften, und nicht durch Mitleid und Furcht, da es keines von beiden zu erregen im Stande ist. Das Stück widerspricht also geradezu allen Bedingungen der Tragödie.

Stellt die Tragödie uns aber einen im Kampf um's Dasein durchaus unfertigen Menschen vor, so könnte uns sein Untergang nicht ergreifen, weil natürlich und nothwendig, sein Sieg aber wäre, wie im vorigen Fall der Untergang des Helden, wiederum zufällig, und müsste uns befremden, ängstigen, empören.

In Richard III. zeigt uns Shakespear einen für den Kampf um's Dasein durchaus untauglichen Helden — derselbe hat nur schlechte Factoren, er ist durchaus schlecht, kann also niemals ein zum Kampf um's Dasein tauglicher Mensch werden — und doch gelingt ihm zunächst Alles, er erklimmt den Gipfel der Macht, scheint siegreich den Kampf um's Dasein zu bestehen!

Hierdurch müssen unsere Leidenschaften erregt werden, denn wir selbst, die menschliche Gesellschaft ist in Gefahr, wenn das Schlechte im Kampf um's Dasein siegen kann. Aber wir werden von diesen erregten Leidenschaften gereinigt, wenn wir sehen, dass das Schlechte durch sich selbst zu Grunde geht, dass trotz scheinbaren Sieges Richard III. im Kampfe um's Dasein mit Nothwendigkeit unterliegen muss und unterliegt.

Shakespear's Richard III. bewirkt also — und darin liegt der Grund seines dauernden Erfolges — eine Reinigung

von den Leidenschaften, ja um mit einigen Auslegern des Aristotelischen Satzes zu reden, eine Reinigung von den erregten Leidenschaften — aber diese Leidenschaften werden erregt und die Katharsis wird bewirkt direct und unmittelbar, nicht δι' ἐλέου καὶ φόβου, nicht durch Mitleid und Furcht, nicht durch Identification. Richard III. ist also gewissermassen das Ideal der Conflictsdramen. Wie in diesen ist der an sich unpoetische Sieg des Moralischen das Endziel, aber keine vorhergehende Identification mit dem Helden täuscht uns wie bei diesen über die Intention. Eine Tragödie im aristotelischen Sinne ist Richard III. nicht!

Der tragische Held darf also weder wirklich fertig noch wirklich unfertig sein, damit uns sein Geschick tragisches Interesse einflösse: er muss also scheinbar oder fast, unter normalen, gewöhnlichen Verhältnissen fertig oder unfertig sein; die Harmonie muss gefährdet, das Gleichgewicht ein labiles sein. Nur wenn der Held der Tragödie noch vom Schicksal abhängig ist, mit oder ohne sein Wissen noch abhängig von den Bildungsfactoren, kann der Zuschauer mit ihm Mitleid empfinden, denn Jeder kann von gleichem Schicksal abhängig sein, mit oder ohne sein Wissen.

Wir finden das Gemisch von Fertigkeit und Unfertigkeit bei Menschen, die aus guten und schlechten Factoren bestehen: je nach dem Ueberwiegen der guten oder schlechten erscheinen sie gut oder schlecht. Allerdings würde ein Kind mit nur guten Factoren auch dieses gewünschte Gemisch repräsentiren, weil dasselbe eben nicht ausgewachsen ist, aber der Kampf des Kindes ist nicht der Kampf der Menschheit. Es besteht also für den Helden der Tragödie die Forderung, die bereits Aristoteles aufgestellt hat: der Held der Tragödie darf weder vollkommen gut, noch vollkommen schlecht sein, dem Guten muss ein Fehler anhaften, dem Schlechten ein Vorzug.

Der Prüfstein der Fertigkeit ist der Kampf um's Dasein.

Der Held der Tragödie also, seine Bildung einem Gemisch guter und schlechter Factoren verdankend, scheint

mit seiner Entwicklung fertig zu sein, mit seinen guten Factoren seine schlechten besiegt zu haben, aber im Kampfe um's Dasein machen sich seine schlechten Factoren bemerkbar und lassen ihn für den Kampf unfertig erscheinen — oder die schlechten scheinen die guten besiegt zu haben, der Held erscheint von vornherein unfertig.

Nun verlangt die Tragödie eine Reinigung der Leidenschaften.

So lange der Mensch von seinem Schicksal abhängig ist, so lange die Factoren seiner Bildung ihn noch modeln, ihn hierhin dorthin zerren können, so lange keine Harmonie im Menschen besteht: so lange herrschen auch die Leidenschaften (παθήματα). Aber sobald die Harmonie im Guten erreicht, der Mensch in sich eins ist, ist für die das Gleichgewicht störenden Leidenschaften kein Raum. Die Reinigung von den Leidenschaften findet statt, sobald die Harmonie im Guten erreicht ist.

Es muss also in der Tragödie schliesslich ein Sieg der guten Factoren über die schlechten stattfinden, der Held muss die Harmonie im Guten erreichen.

Der Gang der Tragödie würde also folgender sein: Ein scheinbar fertiger, labiler Mensch wird in den Kampf um's Dasein gestellt. In diesem Kampfe um's Dasein zeigt sich, dass die guten Factoren noch keinen definitiven Sieg über die schlechten Factoren davongetragen haben. Diese machen sich geltend und hindern ihn im Kampfe um's Dasein.

Er hat also nicht nur den äussern Kampf zu kämpfen, sondern auch den innern, den gegen seine schlechten Factoren. Da nun die äussern Verhältnisse, denen er nicht gewachsen, nicht angepasst ist, sich als neue Factoren seines Wesens aufdrängen — nach deren Ueberwindung er überhaupt erst ein fertiger Mensch sein kann —, so ist klar dass mit zunehmender Gewalt dieser äusseren Verhältnisse die Anpassung erschwerter, also zugleich die Disharmonie seines Wesens grösser wird. Der Held erscheint unfertig, in der Gewalt der schlechten Factoren. Dies kann nun, wie oben gesagt, bereits beim Beginn der Tragödie der Fall sein, oder es kann sich beim Beginn des Stückes schnell

oder im Laufe des Stückes langsam entwickeln: der Effect ist derselbe; aber das Ziel der Tragödie, die schliessliche Harmonie im Guten, lässt sich auf doppelte Art erreichen:

Entweder die Evidenz der äussern Niederlage vermag durch die gewaltigen Factoren Selbsterhaltungstrieb und Todesschmerz die guten Factoren so zu stärken, dass sie den Sieg über die schlechten erringen, so dass der Held eventuell sogar im Tode noch die Harmonie erreicht — oder die Disharmonie des Innern wird so unerträglich, dass der gewaltige Factor: die dem Menschen innewohnende Sehnsucht nach Harmonie die guten Factoren so stärkt, dass sie eventuell selbst mit Aufopferung der äussern Existenz des Helden die schlechten Factoren besiegen müssen; der Held erreicht die Harmonie mit Opferung selbst seiner Existenz.

So ist es gelungen, auf der Basis der naturwissenschaftlichen Weltanschauung eine Tragödie zu construiren, die im Stande ist, Mitleid und Furcht zu erregen, die Identification, und durch diese die Reinigung solcher — durch Identification entstandener — Leidenschaften zu bewirken:

δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Da diese Tragödie, gemäss den oben gegebenen Auseinandersetzungen, einen wichtigen Lebensabschnitt von nicht bestimmter Dauer zur Darstellung bringt, so ergiebt sich, dass sie weder in 24 Stunden sich abspielen muss, wie die griechische, noch sich, wie die christliche, auf die Dauer eines ganzen Lebens erstrecken kann. Diese Tragödie braucht ferner nicht nothwendig mit dem Tode des Helden zu endigen, wie die christliche Tragödie; auch der lebende Held kann, wie in der griechischen, das Schicksal besiegen: wenn nämlich schon der Selbsterhaltungstrieb stark genug ist, den Helden zur Harmonie zu führen, oder die Sehnsucht nach Harmonie sich einstellt, bevor das Leben ihr Preis ist.

Es ist ferner klar, dass diese Tragödie einen Selbstmord dann nicht gestatten kann, wenn er nur aus dem Gefühl der Unmöglichkeit, zu leben, hervorgeht, nicht also die Lösung, sondern nur das Ende einer Disharmonie ist, denn die Tragödie verlangt τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Wenn nun auch die naturwissenschaftliche Weltanschauung erst jetzt anfängt, ihren Triumphzug durch die Welt anzutreten, so wäre es trotzdem möglich, bei Umschau in der Literatur Tragödien zu entdecken, die, nach den Principien dieser Anschauung aufgebaut, Beispiele für die oben entwickelten beiden Formen der Tragödie geben könnten, oder man dürfte doch wenigstens hie und da Spuren dieses Aufbaus nachweisen können, denn wir glauben, dass die alten Römer Recht hatten, die Dichter „vates", Propheten, zu nennen. Die Kunst ahnt in der That Gesetze, wo die Wissenschaft noch tastet. Grosse Dichter haben mit Intuition — mit weitem Blick — das Leben betrachtet, im Leben das Gesetz erkannt und zur Darstellung gebracht, ehe die kurzsichtige Wissenschaft die passende Brille gefunden hatte.

So wird denn unsere Umschau bei den grossen Dichtern in kaum geahnter Weise belohnt.

Shakespear und Schiller haben mit bewunderungswürdiger Klarheit das Leben nach naturwissenschaftlicher Intuition geschildert, und die Tragödien Hamlet und Maria Stuart, Coriolan und die Räuber sind Muster der naturwissenschaftlichen Tragödie von fast idealer Reinheit. Ihnen schliessen sich an: Lessing mit seiner Emilia Galotti, Goethe mit seiner Iphigenie, Gutzkow mit seinem Uriel Acosta. Spuren dieser Anschauung finden sich in der Jungfrau von Orleans, in Cabale und Liebe, Tell und Don Carlos.

In meiner Besprechung Hamlet's (Göttingen 1883) habe ich den ersten Versuch gemacht, naturwissenschaftliche Anschauung für die Beurtheilung dramatischer Charactere zu verwerthen und durch sie den Character Hamlets aufzuschliessen. Nach der von mir dort dargelegten Auffassung giebt sich die Tragödie Hamlet als eine naturwissenschaftliche Tragödie der ersten Form — bei der die Evidenz der äussern Niederlage durch die gewaltigen Factoren Selbsterhaltungstrieb und Todesschmerz die guten Factoren so stärkt, dass sie den Sieg über die schlechten erringen.

Der Held ist „labil": er scheint die schlechten Factoren

seiner Bildung — den Einfluss und das Blut der leichtsinnigen Mutter, die seichte Erziehung am Hof, das Beispiel oberflächlicher Freunde, den lügenhaften Schein des Hofes — überwunden zu haben, der Echtheit und Wahrheit — die ihm vom Vater ererbt war und auf der Universität Wittenberg gelehrt und durch Horatio gepflegt wurde — allein zu dienen. „Mir gilt kein Schein!“ Ein ernstes, würdiges Leben ist sein Ziel.

Aber Shakespear zeigt uns sofort, wie labil Hamlet's Gleichgewicht ist. Schon das übermässige Pointiren seines Gegensatzes zum Hof und zu seiner Vergangenheit ist verdächtig, mehr noch die überraschende Nachgiebigkeit der Mutter gegenüber.

Bei der Prüfung wird der Mangel an Harmonie offenbar. Der Geist erscheint und stellt Hamlet vor eine That, in den Kampf — und wir sind entsetzt über den Mangel an Harmonie, den wir bei Hamlet entdecken. Eine völlige Durcheinanderwirblung seines Innern findet statt, aus der er sich zur Harmonie durchringen muss. Die überwunden geglaubten Factoren seiner Bildung hindern ihn im Kampfe, dieser ihn in der Besiegung der Factoren. Ophelia, die Schauspieler, die Eitelkeit, die anerzogene äussere Frömmigkeit, die Liebe zur Mutter gewinnen mehr und mehr Macht über ihn, so dass er schon unfähig ist, den Schein von der Wahrheit zu unterscheiden, seine Wittenberger Errungenschaften schon in Frage gestellt sind. Damit Schritt haltend überwindet ihn sein äusserer Gegner, der König, mehr und mehr. Der Selbsterhaltungstrieb tritt in Action, aber er genügt nicht. Die feindlichen Factoren werden seine Beherrscher: er ist in des Königs Gewalt, er ist zum Hamlet vor Wittenberg geworden im Denken und Fühlen. Die durch Horatio gewonnenen Factoren scheinen verschwunden. Da, im Todesschmerz, erhebt er sich: er rächt seinen Vater, er klammert sich an Horatio, er handelt und denkt wie ein Mann! gelangt im Tode zur Harmonie!

Auch Maria Stuart ist eine Tragödie der ersten Form.

Die Heldin ist „labil“: sie scheint die schlechten Factoren ihrer Bildung — die Erziehung am leichten Hofe in

Frankreich, die Freude an ihrer verführerischen Schönheit, den berückenden Einfluss Bothwell's, die Aufstachelungen der fanatischen Priester, ihren politischen Ehrgeiz, ihre Liebe zu Leicester — überwunden zu haben, der Reue und Ergebung — unter dem Einfluss des milden Talbot und der erhebenden Religion — ihr Leben zu weihen.

Ich achte mich
Gleich einer Sterbenden.

und

Ich will mein Testament aufsetzen.

Aber Schiller zeigt uns sofort, wie labil Maria's Gleichgewicht ist; er lässt Paulet sagen:

Sie wollte lieber
Gefangen bleiben, sich misshandelt sehen,
Als dieses Titels leerem Prunk entsagen.

Und sie selbst sagt, durchaus nicht gleich einer Sterbenden:

Ihr verlasst mich abermals
Und ohne mein geängstigt fürchtend Herz
Der Qual der Ungewissheit zu entladen.

Bei der Prüfung zeigt sich der Mangel an Harmonie. Mortimer übergiebt ihr die Karte von ihrem Oheim, dem Kardinal von Lothringen, aus Frankreich: da wirbelt die Hoffnung durch ihr Gemüth:

Höret auf,
Den frischen Lebensteppich vor mir aus
Zu breiten — ich bin elend und gefangen!

Aber die Lebenshoffnung ringt sich durch: die überwundenen Factoren treten hervor, mächtig und immer mächtiger. Die Bilder des Kardinal von Guise, „der ihrer zarten Jugend Führer war", des Bischofs von Rosse werden lebendig:

Nein, ich verlor nicht Alles,
Da solcher Freund im Unglück mir geblieben.

Ihr gutes Recht auf England wird ihr erneut klar, der Stolz der Königin bäumt sich, als sie hört, dass sie hingerichtet werden soll, sie hofft auf Frankreich, auf Spanien, auf — Leicester, ihre Jugendliebe.

Bin ich zu retten, ist's allein durch ihn.
Bringt ihm dies Schreiben. Es enthält mein Bildniss.
Euch sandte mein guter Engel.

Dem Burleigh gegenüber schwärmt sie jetzt sogar schon wieder von ihren früheren Projecten:

Der alten Zwietracht unglücksel'ge Glut
Hofft' ich auf ew'ge Tage zu ersticken.
Und wie mein Ahnherr Richmond die zwei Rosen
Zusammenband nach blut'gem Streit, die Kronen
Schottland und England friedlich zu vermählen.

Sie hatte der Elisabeth ein demüthiges Abbitteschreiben geschickt, in welchem sie um eine Unterredung gebeten hatte, so demüthig, dass Elisabeth sagt:

Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!
Wie weit ist diese Königin gebracht etc.

Elisabeth entschliesst sich, Maria scheinbar zufällig zu sprechen. In Folge dessen wird Maria aus dem Gefängniss in den Garten gelassen: das Gefühl der Freiheit giebt ihr Jugendlichkeit und Elasticität:

Lass mich der neuen Freiheit geniessen.

Sie ahnt Leicester's Einfluss:

Es ist
Der Liebe thät'ge Hand, der ich sie danke,
Lord Lester's mächt'gen Arm erkenn' ich drin.

Beim Klange des Hifthorns träumt sie sich zurück in die Hochlande: sie ist jetzt so wenig die Maria des ersten Actes, dass sie sich kaum in jene hineindenken kann.

Als sie erfährt, dass die Königin kommt, dass ihre Bitte erhört ist, sagt sie:

Jetzt bin ich darauf nicht gefasst, jetzt nicht.
Was ich mir als die höchste Gunst erbeten,
Dünkt mich jetzt schrecklich, fürchterlich.

und:

Ich habe drauf gelernet — Jahre lang
Mich drauf bereitet, Alles hab' ich mir
Gesagt und in's Gedächtniss eingeschrieben,
Wie ich sie rühren wollte und bewegen!
Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist Alles,

Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,
Als meiner Leiden brennendes Gefühl,
In blut'gen Hass gewendet wider sie
Ist mir das Herz etc.

Talbot spricht ihr zu: Demüthigt euch!
Er hat seinen Einfluss verloren.

Vor ihr? ich kann es nimmermehr!

So findet denn Elisabeth auch nicht die Demüthige, die sie nach dem Briefe erwarten durfte:

Eine Stolze find' ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.

Aber die guten Factoren der Maria scheinen noch ihre Kraft zu haben, Talbot's „Demüthigt euch!" tönt in ihrer Seele nach:

Sei's!
Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
— — — — — —
Ich will vergessen, wer ich bin und was
Ich litt.

Sie kniet vor Elisabeth, aber als diese sie wider Erwarten nicht aufstehen heisst, da sagt sie, die vergessen will, wer sie ist:

entweihet, schändet nicht
Das Blut der Tudors, das in meinen Adern
Wie in den Euren fliesst.

Elisabeth beleidigt die Maria auf's Tödtlichste, und Maria, die Act I Scene 2 gesagt hatte:

Man kann uns niedrig
Behandeln, nicht erniedrigen —

ruft aus:

Fahr hin, barmherzige Gelassenheit etc.

und schliesst:

Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König!

Sie ist wieder die Maria vor ihrer Gefangennahme:

Vor Lester's Augen hab' ich sie erniedrigt,
Er sah es, er bezeugte meinen Sieg
— — — — — —

Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe.

Aber als Mortimer ihr Mittheilung von der Verschwörung macht, schaudert sie doch, und entsetzt flieht sie, als er in rasender Leidenschaft um sie wirbt — die Erinnerungen an Rizio und Bothwell erfüllen sie mit Schrecken. Und doch sagt Kennedy Act V Scene 1:

Freiheit ward uns verheissen. Diese Nacht
Versprach uns Mortimer von hier wegzuführen,
Und zwischen Furcht und Hoffnung, zweifelhaft,
Ob sie dem kecken Jüngling ihre Ehre
Und fürstliche Person vertrauen dürfe,
Erwartete die Königin den Morgen.

Aber obgleich Mortimer der Maria Bothwell als sein Vorbild geschildert hatte, sagt Kennedy doch:

Da wird ein Auflauf in dem Schloss
— — — — — —
Wir glauben die Befreier zu vernehmen,
Die Hoffnung winkt, der süsse Trieb des Lebens
Wacht unwillkürlich allgewaltig auf
Da öffnet sich die Thür . . . .

Maria erfährt, dass das Schaffot aufgeschlagen wird, da, im Todesschmerz, erhebt sie sich:

Gott gewährte meiner Lady
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
Zurückzustossen mit entschloss'ner Seele
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen
— — — — — —
Den Rest der Nacht durchwachte sie mit Beten,
Nahm von den theuren Freunden schriftlich Abschied,
Und schrieb ihr Testament mit eigner Hand.

Und so tritt uns Maria gereinigt, harmonisch im Guten wieder entgegen.

Den Menschen adelt
Den tiefgesunkenen das letzte Schicksal.

Sie beichtet und bereut ihre Fehler und erhält Vergebung.

Ich fürchte keinen Rückfall mehr.
— — — — — —

Der Königin von England
Bringt meinen schwesterlichen Gruss. Sagt ihr,
Dass ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen
Vergebe, meine Heftigkeit von gestern
Ihr reuevoll abbitte —

und sie beweist, dass sie keinen Rückfall mehr zu fürchten hat: zwar zittert sie bei Leicester's Anblick, schwankt und lässt sich von ihm auffangen. Aber sie besiegt diese Anwandlung und sagt scherzend:

Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir Euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt.

Leicester steht vernichtet, sie aber erhebt sich vollkommen und jede Bitterkeit ist verschwunden, wenn sie ihm sagt:

Jetzt, da ich auf dem Weg bin, von der Welt
Zu scheiden, und ein sel'ger Geist zu werden,
Den keine ird'sche Neigung mehr versucht,
Jetzt, Lester, darf ich ohne Schamerröthen
Euch die besiegte Schwachheit eingestehn.
— — — — — —
Lebt wohl! Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden.

Sie gelangt im Tode zur Harmonie.

Eine Tragödie der zweiten Form — bei der die dem Menschen innewohnende Sehnsucht nach Harmonie die guten Factoren so stärkt, dass sie selbst mit Aufopferung der äussern Existenz des Helden die schlechten Factoren besiegen müssen — ist Shakespear's Coriolan.

Coriolan, ein römischer Patricier, scheint ein vollkommen fertiger Staatsbürger, sein Ich mit seinen Neigungen vollkommen dem Dienst des Staates untergeordnet zu haben. Da stellt die neue Staatsinstitution der Tribunen seine Vollkommenheit in Frage. In diesem Puncte kann sich der Aristokrat nicht fügen, dessen stolze Mutter Volumnia das Volk stets „lump'ge Sclaven“ genannt hat. Aber es ist zu hoffen, dass sein Staatssinn ihn wieder zum Gleichgewicht führen wird, hat doch der stolze Coriolan kein Wort des Widerspruchs, als er dem Consul Cominius als Untergebner beigeordnet wird. Der Wille des Staats ist sein Wille, er ist

Diener des Staats. Freilich flösst uns das Pointiren seiner Unterstellung unter das Gemeine Furcht ein. Nach der Schlacht bei Corioli, die er einzig und allein gewonnen hat, sagt er Act I Scene 8:

Ich that ja nur
Was ihr; das ist, soviel ich kann; erregt
Wie ihr es wart: das ist, für's Vaterland

und:

Ich dank Dir, Feldherr,
Doch sträubt mein Herz sich, einen Lohn zu nehmen
Als Zahlung meines Schwerts. Ich schlag' es aus
Und will nur soviel aus gemeiner Theilung
Wie Alle, die nur ansehn, was geschah.

Die Labilität tritt klar hervor bei der ersten Prüfung: er ist zum Consul ernannt worden und muss das Volk um Stimmen bitten: Act III, Scene 2:

Ich ersuch Euch,
Erlasst mir diesen Brauch, denn ich kann nicht etc.

Den Bitten seines väterlichen Freundes Menenius gelingt es, ihn zu besänftigen und zum Beachten des Gebrauchs zu bewegen. Aber sein noch nicht assimilirter Stolz verdirbt Alles, und durch Aufhetzung der Tribunen verweigert ihm das Volk die Stimmen zur Wahl. Er höhnt die Tribunen, und Sicinius, der Tribun, sagt:

Wollt ihr die Bahn,
Die ihr begannt, vollenden, sucht den Weg,
Den ihr verloren habt, mit sanfterm Geist.
Sonst könnt ihr nimmermehr als Consul herrschen.

Durch den Widerspruch der Tribunen mehr und mehr gereizt, sagt Coriolan:

Was soll das Volk,
Was soll's mit den kahlköpfigen Tribunen?
Anhangend ihnen weigert's den Gehorsam
Der höhern Obrigkeit. In einem Aufruhr,
Da nicht das Recht, nein, da die Noth Gesetz war,
Da wurden sie gewählt — zu besserer Zeit
Sagt von dem Recht nur kühn: dies ist das Recht,
Und schleudert in den Staub hin ihre Macht!

Auf diese Rede ruft der Tribun Brutus: „offner Verrath!“ und holt die Aedilen herbei. Coriolan widersetzt sich den Aedilen und zieht das Schwert. Menenius ruft: Fort mit dem Schwert! Umsonst. Es kommt zum Handgemenge, die Aedilen, Tribunen, Bürger werden zurückgedrängt. Coriolan ruft seinen Freunden zu: Haltet Stand! will also die Verfassung Roms stürzen. „Das verhütet Götter!“ ruft ein Senator, „der Mann hat ganz sein Glück zerstört“, ein Patricier. Auf das Drängen seiner Freunde verlässt Coriolan den Schauplatz und geht nach Haus. Aber dort tadelt ihn gegen sein Erwarten die Mutter, die stolze Römerin, wegen seines Vorgehens.

Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie stets genannt,

Worauf Volumnia:

Du konntest mehr der Mann sein, der du bist,
Wollt'st du es wen'ger sein.

Menenius, die Senatoren, die Mutter bitten den Coriolan einzulenken.

Volumnia:

Ich steh hier auf dem Spiel,
Dein Weib, dein Sohn, die Edlen, der Senat.

Auch sein Freund und Feldherr Cominius fleht ihn an — Coriolan giebt nach, die Harmonie scheint gewonnen, er scheint den Factor Stolz assimilirt zu haben.

Mild ist die Losung.

In der Volksversammlung unterwirft sich Coriolan der Stimme des Volkes und will willig die Strafe des Gesetzes für die Fehler, die man ihm darthun wird, tragen. Aber als Sicinius sagt:

Wir zeihn dich, dass du hast gestrebt zu stürzen
Recht und Verfassung Roms, und so dich selbst
Tyrannisch aller Herrschaft anzumassen.
Und darum stehst du hier als Volksverräther —

da braust er auf — alle guten Vorsätze sind vergessen, die Macht der guten Factoren weicht:

Der tiefsten Hölle Glut verschling' das Volk!

und als Menenius und Cominius ihn besänftigen wollen, ruft er aus:

Nein, ich will nicht weiter hören.
Lasst sie ausrufen: Tod vom steilen Felsen etc.
— — — — doch kauf' ich
Nicht für ein gutes Wort mir ihre Gnade.

Er wird zur Verbannung verurtheilt. Da scheinen die schlechten Factoren zu siegen; selbst der gute Factor, Liebe zur Stadt, scheint zu schwinden:

Verachtend um euch die Stadt wend' ich so meinen Rücken,
Noch anderswo giebt's eine Welt —

Aber diese Worte waren wol nur im Zorn gesprochen, die guten Factoren machen sich beim Abschied geltend:

Ei, Mutter,
Wo ist dein alter Muth? Du sagtest oft,
Es sei das Unglück Prüfstein der Gemüther,
Gemeine Noth trag' ein gemeiner Mensch.
— — — — Du ludest oft mir auf
Belehrungen, die unbezwinglich machten
Die Herzen, die sie ganz durchdrangen.

und:

Dein Sohn ragt über dem Gemeinen stets,

und:

Solang ich über'm Boden bin, sollt ihr
Stets von mir hören und nie etwas Andres,
Als was dem frühern Marcius gleicht.

Aber — einige Zeit von Rom, Mutter, Weib, Kind, Freunden entfernt, von den guten Factoren, wird er von den schlechten besiegt. Sie beherrschen ihn vollkommen:

Er zieht mit einem Heere der Volsker gegen Rom. Sieg auf Sieg. Das ganze Land wird erobert. Aber der Volsker Aufidius sagt:

Doch blieb noch ungethan,
Was ihm den Hals soll brechen.

Coriolan zieht vor Rom — und kommt so in den Bereich der guten Factoren seiner Bildung. Rom zittert und schickt Bittflehende hinaus in's Lager des Coriolan: zuerst seinen Feldherrn und Freund Cominius. Umsonst!

Er that, als kannte er mich nicht.
Doch einmal nannt' er mich bei meinem Namen.
Die alte Freundschaft macht' ich geltend, Blut,
Gemeinsam sonst vergossen. Coriolan
Wollt' er nicht sein, verbat sich jeden Namen:
Er sei ein Nichts, ein ungenanntes Wesen,
Bis er sich einen Namen neu geschmiedet
Im Brande Rom's — — — —
— — — — — —
Ich suchte dann sein Mitleid zu erwecken
Für die besondern Freund'. Er gab zur Antwort,
Nicht lesen könn' er sie aus einem Haufen
Verdorbner, schlechter Spreu.

Darauf wird Menenius geschickt, sein väterlicher Freund. Umsonst! Coriolan sagt:

Hinweg!
Weib, Mutter, Kind, nicht kenn' ich sie.
— — — — — —
Kein Wort mehr, Menenius, verstatt' ich dir.
— — — — Der Mann, Aufidius,
War mir sehr lieb in Rom.

Aber die Disharmonie fängt an zu schmerzen:

Der alte Mann,
Den ich nach Rom gebrochnen Herzens sende,
Er liebte mehr mich als mit Vaterliebe,
Ja, machte mich zum Gott.

Die schlechten Factoren sind zwar im Sieg, doch ist es ihm Erleichterung, zu denken:

Die letzte Zuflucht
War, ihn zu senden.

Aber jetzt nahen Mutter, Weib und Kind.

Fort, Sympathie!
Brecht alle Band' und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrsinn fest zu bleiben.

Die Factoren seiner Bildung stürmen auf ihn ein:

Dies Taubenauge,
Das Götter lockt zum Meineid — ich zerschmelze!

Die Mutter, der Sohn —

Nein!
Ich werde nimmer solch ein Gänschen sein
Zu folgen dem Naturtrieb, sondern stehn,
Als wenn der Mensch sein eigner Schöpfer wär'
Und kennte keinen Ursprung!

Aber das ist unmöglich:

Wie ein schlechter Spieler jetzt
Vergess ich meine Roll' und bin verwirrt.

Noch einmal siegen die schlechten Factoren:

Denkt nicht
Zu sänft'gen meine Wuth und meine Rache
Mit euren kältern Gründen.

Doch die guten werden mächtiger:

Wer nicht will Wehmuth fühlen gleich den Frauen,
Der muss nicht Frau noch Kindes Antlitz schauen.
Zu lange sass ich.

Er steht auf und will gehen. Volumnia sagt:

Er kehrt sich ab!
Kniet nieder, Frau'n, beschäm' ihn unser Knie'n.
— — — — Knie'n sei's letzte.

Coriolan bleibt abgewendet.

Nun ist es aus — wir kehren heim nach Rom
Und sterben mit den Unsern.

Noch einmal zeigt ihm Volumnia den knienden Sohn — umsonst.

Da erheben sich die guten Factoren zu gewaltiger Kraft, indem sie sich von ihm lossagen:

Kommt, lasst uns gehen.
Der Mensch hat eine Volskerin zur Mutter,
Sein Weib ist in Corioli, dies Kind
Gleicht ihm durch Zufall.

In dem Moment aber, wo Coriolan sich ohne seine Factoren denkt, sich vorstellt, wie er wäre, wenn er nicht Römer, sondern Volsker, Sohn einer Volskerin, Vater eines kleinen Volskers — kein Römer! Coriolan kein Römer! In diesem Moment empfindet er die durch das Fehlen seiner Factoren entstandene Disharmonie als so Unerträgliches, dass er die Harmonie selbst mit Opferung seiner Existenz erstrebt:

O Mutter! — Mutter,
Was thust du? . . . . .
O Mutter, o!
Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen,
Doch deinen Sohn —
Ihm höchst gefahrvoll hast du den bezwungen,
Wohl tödtlich selbst. Doch mag es nur geschehn.

Er macht Frieden mit Rom, führt das Heer der Volsker nach Antium zurück — und wird dort von Aufidius und Genossen ermordet.

Schiller's Räuber sind ein Muster ebenfalls der zweiten Form, doch entwickelt sich der scheinbare Sieg der schlechten Factoren schneller.

Karl Moor, der mit seinen Cumpanen ein wildes, ungezügeltes Leben unter Verachtung des tintenklexenden Säculums geführt hat —

Ich wüsste nicht, wozu wir noch den Muth haben sollten und noch nicht gehabt hätten —

hat reuerfüllt seinem Vater geschrieben. Er ist entschlossen, sein wildes Leben aufzugeben.

Mit den Narrenstreichen ist's nun zu Ende.

Bei der Erinnerung an seine Streiche sagt er zu Spiegelberg:

Hast du nicht einmal so viel Scham, dich dieser Streiche zu schämen?

Es ist ihm Ernst, er hofft die Versöhnung mit den Factoren seiner ersten Bildung:

Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen.

Aber der Brief seines Bruders zerstört seine Hoffnungen, die guten Factoren seiner Bildung — Vater, Amalia, Kindheitseindrücke — scheinen sich abzuwenden, die schlechten Factoren — Menschenverachtung, die Freunde — siegen!

Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, dass mir jemals etwas theuer war. . . . und Glück zu! dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am grässlichsten mordet, denn ich sage euch, er soll königlich belohnt werden.

So scheinen die schlechten Factoren den vollen Sieg über die guten davongetragen zu haben — er hat Front gemacht gegen die Gesellschaft, aus der er erwachsen, gegen die Gesetze, unter denen er gebildet worden! — scheinen, denn Act II Scene 3 sagt Razmann von ihm:

> Er mordet nicht um des Raubes willen, wie wir — nach dem Gold schien er nicht mehr zu fragen, sobald er's vollauf haben konnte, und selbst sein Dritttheil an der Beute, das ihn von Rechtswegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder oder lässt damit arme Jungen von Hoffnung studiren.

Für seinen Freund Roller lässt er eine Stadt brennen! aber er sagt sehr ernst:

> Roller, du bist theuer bezahlt!

und als er vom Jammer in der Stadt gehört hat, ruft er aus:

> O der armen Gewürme! Kranke, sagst du, Greise und Kinder!

So wirken allmählich die guten Factoren in ihm weiter fort, dass er, der vorher eine Prämie für den wildesten Mordbrenner verhiess, jetzt den grässlich mordenden Schufterle verbannt:

> Fort, Ungeheuer! lass dich nimmer unter meiner Bande sehen.

Schon macht sich die Disharmonie in seinem Innern geltend:

> Da steht der Knabe schamroth und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels etc.
> Hier entsag' ich dem frechen Plane, gehe, mich in eine Kluft der Erde zu verkriechen, wo der Tag vor meiner Schande zurücktritt.

Er will fliehen. Aber die schlechten Factoren gewinnen die Oberhand: er und die Freunde werden angegriffen, ein Exemplar des von ihm gehassten Menschen tritt auf und sucht seine Genossen ihm abspenstig zu machen: sie halten treu zu ihm, und der gemeinsame Sieg und das Blut Rollers sind mächtige Factoren im Kampfe gegen die guten. Und doch regen sich die guten, als er nach dem Kampfe ruht; beim Untergang der Sonne wird er an seine Jugend erinnert:

Act III Scene 2:

Es war eine Zeit — lasst mich allein, Kameraden. Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte.

Ja, diese Welt ist so schön,
Diese Erde so herrlich,

Und ich so hässlich auf dieser schönen Welt — und ich ein Ungeheuer auf dieser herrlichen Erde — — ich allein der Verstossene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen — mir nicht der süsse Name Kind — nimmer der Geliebten schmachtender Blick — nimmer, nimmer das Busenfreundes Umarmung. Dass ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib. O, ihr Tage des Friedens! du Schloss meiner Väter, ihr grünen schwärmerischen Thäler, o all ihr Elysiumsscenen meiner Kindheit!

Dahin, dahin, unwiederbringlich!

Sein Freund Schweizer reicht ihm den erfrischenden Labetrunk: beim Anblick der Narben, bei der Erinnerung an Roller's Tod überwindet er die guten Factoren, schlägt sie — wie es scheint — tödtlich nieder, indem er ausruft:

Bei den Gebeinen meines Rollers! Ich will euch niemals verlassen!

Aber die Factoren haften ihm an, unentrinnbar, wie die schlechten so auch die guten.

Kosinsky will sich anwerben lassen, Moor erkennt in ihm sein Ebenbild und warnt ihn. Aber Kosinsky will sich nicht warnen lassen, Kosinsky hatte eine Geliebte mit Namen Amalia —

Ich muss sie sehen!
Sie weint, sie vertrauert ihr Leben!
Auf! hurtig! Alle nach Franken. In acht Tagen müssen wir dort sein!

Und als er nun wieder an den Schauplatz seiner Jugend zurückversetzt ist, Vaterlandshimmel, Vaterlandssonne! und Fluren und Hügel und Ströme und Wälder wiedersieht, die Schwalbennester im Schlosshof, das Gartenthürchen und alle lieben vertrauten Plätze, als er Amalia wiedersieht, das Bild

seines theuren, immer und immer geliebten Vaters, als er empfindet, dass Amalia ihn noch liebt, als der alte Diener Daniel ihn erkennt, er sich ihm zu erkennen geben muss, von seinen Gefühlen überwältigt, als er nun erfährt, dass der Vater ihm nicht geflucht, ihn immer geliebt habe, als der erkannte Betrug seines Bruders ihm sein Räuberthum verhasst macht: da sind die durch die Erinnerung geweckten guten Factoren so stark, dass er seinen Bruder nicht strafen will, weil es -- sein Bruder, da haben die guten Factoren ihm aber auch das Gefühl entsetzlichster Disharmonie geweckt. Und als nun Amalia ihrem Karl das Bild ihres Karls ausmalt, der Gegensatz disharmonisch vor sein Auge tritt, als sie ein Lied singt, das sie in glücklicheren Tagen mit ihm gesungen, als er es weiter singen will, da versagt ihm die Kraft, er wirft die Laute weg und flieht davon.

Er kommt zu den Räubern und findet Spiegelberg ermordet:

> O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! War's nicht dieser, der mir das Sirenenlied trällerte? Ich verstehe, Lenker im Himmel — ich verstehe, die Blätter fallen von den Bäumen — und mein Herbst ist kommen.

Aus dieser Disharmonie kann ihn der Tod befreien. Der Selbstmord?

> Aber wofür der heisse Hunger nach Glückseligkeit? Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit?

und:

> Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? Nein, ich will's dulden (Er wirft die Pistolen weg). Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden.

Herrmann kommt an den Hungerthurm, der alte Moor entsteigt seinem Grabe, und in der Rache an seinem Bruder glaubt Karl die gestörte Harmonie wieder zu finden:

> Der verworrene Knäuel unseres Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt.

Er trägt seinem Freunde Schweizer die Rache auf.

> Aber ich sage dir, ich schärf' es dir hart ein, liefr' ihn mir nicht todt!

Aber der alte Moor bittet um Gnade für Franz; Karl hört vom alten Moor, wie er seinen Sohn Karl liebt. Die alten Factoren gewinnen an Kraft, und er „hüpft froh empor“, als ihm mitgetheilt wird, dass Franz todt ist.

> Habe Dank, Lenker der Dinge. Umarmet mich, meine Brüder. Erbarmung sei von jetzt an die Losung.

Er scheint die Harmonie im geadelten Räuberthum zu finden — da kommt Amalia, fliegt an seinen Hals, küsst ihn, ihren Bräutigam: und die Disharmonie wird quälend.

> Reisst sie von meinem Halse. Tödtet sie! Tödtet ihn, mich, Alles! Die ganze Welt geh' zu Grunde.

Als Amalia ihn nicht lassen will, sagt er ihr, dass er der Hauptmann der Räuber ist — „darum mir zur Folter die Liebe“ — und in höchster Qual ruft er:

> Nein, ein Weib erschüttert meine Mannheit nicht! Blut! Blut! Es ist nur ein Anstoss vom Weibe. Blut muss ich saufen, es wird vorübergehen (er will davonfliehen).

Aber als Amalia ihn doch nicht lassen will, stärker ist als die schlechten Factoren, da siegt die Hoffnung auf Harmonie:

> Sie vergiebt mir, sie liebt mich! Rein bin ich, wie der Aether des Himmels, sie liebt mich.

Aber die schlechten Factoren haften ihm unentrinnbar an:

> Du schwurst, uns nie zu verlassen! Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!

Da erkennt er:

> Ein grosser Sünder kann nimmermehr umkehren! Kommt, Kameraden!

Amalia jedoch lässt nicht von ihm — da überwindet er die Factoren seiner Bildung, sein Schicksal. Er erkauft mit dem Leben Amalia's seine Freiheit von den Räubern und liefert sich den Gerichten aus:

> Was ich gestürzt habe, steht ewig niemals mehr auf — aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die

> beleidigten Gesetze versöhnen und die misshandelte Ordnung wiederum heilen kann. — — Sie bedarf eines Opfers, dieses Opfer bin ich selbst.
> Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern.

So gewinnt er mit Opferung seiner Existenz die Harmonie seines Innern wieder, die Harmonie im Guten: es findet eine Katharsis der Leidenschaften statt.

Ob der Räuber Moor nun hingerichtet oder begnadigt wird, ist für die Tragödie, die ja nicht den Tod des Helden verlangt, durchaus gleichgültig — sie verlangt nur die Katharsis, und diese ist in vollstem Masse erreicht.

Lessing tritt mit seiner Emilia Galotti in den Kreis der vates, der grossen Dichter, trotz seiner Behauptung, dass er kein Dichter sei. Wenn es schon unbegreiflich war, dass man dem Bildner lebensvollster Gestalten auf Grund seines eigenen Ausspruchs den Namen Dichter vorenthalten wollte und dabei vergessen konnte, dass er selbst sagt: „man spricht selten von der Tugend, die man hat" — so werden wir gezwungen, ihm den Lorbeerkranz auf sein Dichterhaupt zu setzen, wenn wir erkennen, dass Lessing unbewusst die Anschauungsweise des kommenden Jahrhunderts anticipirt und in seiner Emilia Galotti eine vollendete Tragödie naturwissenschaftlicher Weltanschauung geschaffen hat. Alle Fehler, die seiner Emilia Galotti vorgeworfen wurden, verwandeln sich in Vorzüge, die Willkür der Lösung wird Nothwendigkeit, und wir müssen die Prägnanz des Lessing'schen Ausdrucks bewundern, die Schärfe seiner Zeichnung, die Knappheit der Diction, die uns zwingt, kein Wort als überflüssig, keine Rede als Phrase anzusehen. Freilich war diese Knappheit der Grund, weshalb Emilia Galotti so lange nicht verstanden wurde.

Emilia Galotti, die Tochter des ernsten Odoardo, dessen strenger Tugend die Nähe des Hofes verhasst ist, und der oberflächlichen, lebenslustigen Claudia, auf dem einsamen Landgute gross geworden, in der lockern Residenz weiter ausgebildet, hat ihre Bildungsfactoren scheinbar zur Harmonie gebracht. Zwar hatte eine Stunde im Hause der Gri-

maldi unter den Augen ihrer Mutter manchen Sturm in ihrer Seele erregt, der liebenswürdige Prinz hatte ihre Sinne gefangen genommen, aber der ernste Appiani war ihr zum Gemal bestimmt, hatte ihre Hand, ihr Jawort erhalten: die schlechten Factoren ihrer Bildung — die oberflächlichen, sinnlichen — waren unterjocht, die guten — tieferen, moralischen — im Sieg:

Gut, dass es mit der Stadterziehung so abgelaufen ist. Aber das Gleichgewicht ist nur labil.

Am Hochzeitsmorgen geht sie in die Kirche:

> Ich habe heute mehr als jeden andern Tag Gnade von Oben zu erflehen —

heute mehr? Weil sie durch den heutigen Tag dauernd ihr zeitweise gestörtes Gleichgewicht befestigen will. Wir erwarten Emilia also ruhig, mit ihrem Schicksal zufrieden, gottergeben, zurückkehren zu sehen. Aber wie tritt sie auf? Mit allen Zeichen des gestörten Gleichgewichts, fliehend vor dem Prinzen, der ihr — nicht gefolgt ist. Der Prinz hatte ihre Andacht gestört — ehe sie ihn sah, hatte sie seine Nähe geahnt —, als die Messe vorbei war, war er ihr gefolgt, hatte sie angeredet, alle ihre Sinne gefangen genommen, ihr ganzes Innere durch einander gewirbelt, sie sah, sie hörte nichts; sie war nicht „mächtig genug, ihm in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient“; sie sah, sie hörte nichts, sie floh davon — vor dem Prinzen? nein! vor sich selbst. Der Prinz erzählt:

> Ihre Angst steckte mich an, ich zitterte mit und schloss mit einer Bitte um Vergebung.

Erst die Erinnerung an den Grafen Appiani und die Gewissheit,

„heute mit Eins allen Nachstellungen zu entgehen“,

giebt ihr das Gleichgewicht wieder, ja sie scheint es vollkommen erreicht zu haben, als die Mutter ihr die Wichtigkeit des prinzlichen Factors auszureden sucht:

> Auch wird mir wieder ganz leicht

und:

> Nun soll er gewiss Nichts davon erfahren, mein guter Appiani.

Aber als nun der gute Appiani so ernst und feierlich daher geschritten kommt, da fühlt man aus Emilia's Worten und Benehmen den Zwang, den sie sich anthut, um die guten Factoren im Sieg zu erhalten. Das etwas beleidigte

„Ist dieser Tag keiner freudigeren Aufwallung werth“ und die Schweigsamkeit, nachdem Appiani sie, die seine Frau heute werden soll, mit „mein Fräulein“ angeredet hat, zeigen, wie das warme Herz sich unter der formellen Kälte des guten Appiani zusammenkrampft. Wie die Mutter von ihr sagt:

> Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Ueberlegung in Alles sich findend, auf Alles gefasst,

weiss sie auch jetzt sich mit ihren Gefühlen zu arrangiren, weiss sie einen leichtern Ton anzuschlagen und mit tändelnder Coquetterie ihre Toilette zu schildern, aber unterbrochen doch von dem disharmonischen Tone der Schwermuth:

> Perlen bedeuten Thränen.

Auf der Fahrt nach Sabionetta zur Trauung wird der Wagen angegriffen, Appiani getödtet, Emilia unter dem Schein der Hülfe auf's Lustschloss des Prinzen gebracht. Sie ist „äusserst bestürzt“, als sie erfährt, dass sie beim Prinzen ist.

> Und Sie glauben, dass er gleich selbst erscheinen könnte!

Mit dieser Vorstellung werden alle Gefühle, die der Prinz erregt hatte, die Factoren der Sinnlichkeit, erweckt.

„Aber doch in Gesellschaft meiner Mutter“ fragt sie in tödtlicher Angst. Der Prinz bietet ihr den Arm an. Emilia ist „unentschlossen“, „sie ringt die Hände“, „sie fällt dem Prinzen zu Füssen“ und fleht ihn an — sie ist gerade so verwirrt und verzweifelt, wie am Morgen, da er sie vor der Kirche ansprach. Der Prinz fühlt es und fragt vorwurfsvoll:

> Sollten Sie einen Verdacht gegen mich hegen? Ja, ich verdiene diesen stummen Vorwurf etc.

Aber seinen einschmeichelnden Worten kann sie nicht widerstehen, sie lässt sich — „nicht ohne Sträuben“ — von ihm fortführen. „Nicht ohne Sträuben“ das ist: halb gegen

ihren Willen, aber nicht ihm Stande, sich dem Einfluss des Prinzes zu widersetzen, im Banne der schlechten Factoren. Allmählich erfährt sie, dass Appiani, weshalb Appiani gestorben — die schlechten Factoren sind entwichen, so scheint es, als sie in sich fertig, gefasst dem Vater entgegentritt.

Da wird ihr mitgetheilt, dass sie allein in den Händen des Prinzen bleiben soll.

> Ich allein in seinen Händen?

fragt sie — sie stellt es sich vor und ruft noch einmal entsetzt:

> Ich allein in seinen Händen? Nimmermehr, mein Vater. Oder sie sind nicht mein Vater.
> Ich allein in seinen Händen?

fragt sie zum dritten Male, aber „nach der geringsten Ueberlegung sich in Alles findend", sagt sie:

> Gut, lassen Sie mich nur — ich will doch sehen, wer mich hält, wer mich zwingt etc.

Sie soll in's Haus der Grimaldi gebracht werden. Dort verkehrt der Prinz, dort hatte sie den Prinzen kennen gelernt.

> Reisst mich? bringt mich? — Als ob wir keinen Willen hätten!

Sie wehrt sich mit aller Gewalt verzweiflungsvoll gegen die schlechten Factoren. Der Vater kommt ihr zur Hülfe gegen den Prinzen:

> Ich ward auch so wüthend, dass ich schon nach diesem Dolche griff, um Einem von Beiden —

(und ihr prüfend in's Auge sehend, setzt er hinzu:)

> Beiden! — das Herz zu durchstossen.

Er zeigt ihr den Dolch, mit dem er den Prinzen erstechen will, da schreit sie auf:

> Um Gotteswillen nicht, mein Vater! —

Emilia bittet den Vater um Gotteswillen den Prinzen nicht zu ermorden. In diesem Moment muss durch die Seele Odoardo's der Gedanke fahren, den er selbst schon einmal geäussert hat:

> Wenn sie mit ihm sich verstünde?

und schmerzerfüllt muss er sich abwenden. Emilia sieht den Effect ihres Ausrufs, ihre guten Factoren wenden sich

ab. Sie will sie zurückgewinnen, indem sie ihrem Ausruf die Bedeutung zu nehmen sucht:

Dieses Leben ist Alles, was die Lasterhaften haben.

Emilia hofft auf die Wirkung dieser Phrase. Umsonst! Das muss uns der Darsteller deutlich machen: Der Vater bleibt abgewendet, sie sucht seine Hand zu ergreifen, die todeskalte Hand des Vaters hat keinen Druck für sie.

Da fühlt sie die ganze Disharmonie ihres Innern, die schlechten Factoren stürmen auf sie ein — und die guten wenden sich von ihr ab. Sie ohne den Einfluss des Vaters? ohne Vater? Unmöglich! Sie erstrebt die Harmonie selbst mit Opferung ihrer Existenz:

Mir, mein Vater geben sie diesen Dolch!

Und als der Vater sich überzeugt hat, dass diese Forderung nicht in momentaner Aufwallung ausgesprochen ist — er prüft lange und gewissenhaft —, dass sie werth ist, was er für sie thun will: da drückt er ihr den Stahl in's Herz, und sie küsst die väterliche Hand, die ihr zur Harmonie ihres Innern verholfen hat.

Dem Kreise der Unsterblichen naht sich auch Carl Gutzkow, mit seinem Uriel Acosta, worin er das moderne Schicksal naturwissenschaftlicher Weltanschauung wirken lässt. Aber wenn einerseits bei einem Sohne dieses Jahrhunderts eine geringere intuitive Kraft dies schon ermöglichte, so zeigt sich auch andererseits die Unebenbürtigkeit Gutzkow's an dem Mangel poetischer Durchbildung, der gerade an seinem Uriel Acosta nachweisbar ist.

Uriel Acosta hat eine freigeistige Schrift verfasst und durch diese mit dem Judenthum gebrochen. Er will Amsterdam verlassen, wo er Mutter, Brüder, die Geliebte hat, er will nur seiner hohen Idee leben. Die Anklage der Synagoge ist der Prüfstein — sie zeigt die Labilität seines Gleichgewichts: er hat die Factoren seiner Bildung noch nicht überwunden, er hat sich noch nicht von ihnen freigemacht, das Urtheil der Synagoge hat für ihn noch Werth. Sein Freund und Lehrer de Silva sucht ihn frei zu machen, indem er erklärt: die Schrift hat kein Jude geschrieben. Aber Uriel, obgleich getauft, erklärt, er sei Jude, wolle

Jude sein. Den Juden Uriel belegt die Synagoge mit dem Bann. Er findet Aufnahme bei dem Vater seiner Geliebten, die als Factor wieder auf ihn einwirkt und ihn zum Widerruf zu bewegen sucht. Seine Brüder, die um ihn ihr Geschäft verlieren, seine blinde Mutter, die in die Fremde ziehen muss, die Factoren seiner Bildung wirken auf ihn ein — sein guter Factor, die hohe Idee, wird besiegt: er will widerrufen.

Aber nicht zwingt ihn im Momente des Widerrufs die unerträgliche Disharmonie seines Innern mit Gefahr des Lebens zum Galiläischen „Und sie bewegt sich doch!" und weckt in ihm die Sehnsucht nach Harmonie — nein! er erfährt, dass die Braut ihm verloren, die Mutter gestorben sei, und masslose Wuth, Scham und das Gefühl der Erbärmlichkeit erfüllen ihn. Durch einen Selbstmord endet er aber löst er nicht die Disharmonie.

Uriel Acosta überträgt also durch Mitleid und Furcht — durch Identification — auf die dem gleichen Schicksal der Bildungsfactoren Unterworfenen nicht die Reinigung von den Leidenschaften, sondern ein Gefühl grenzenlosen Unbefriedigtseins, über welches die durch das Einführen des Knaben Spinoza versuchte Pseudokatharsis nicht hinwegzutäuschen vermag.

Aber auch gegen das Gesetz der Einheit der Handlung verstösst das Trauerspiel Uriel Acosta. Die Liebe zu Judith erscheint nicht untergeordnet, sondern parallel gestellt zu seiner Idee. Sie tritt im Anfang und am Ende selbstständig auf und ist mit dem Hauptthema derartig verwebt worden, dass sie für Handlungen, die consequenterweise aus diesem sich entwickeln müssten, das Motiv hergiebt. So will Uriel Amsterdam verlassen, weil Jochai zurückgekehrt ist, so tödtet er sich am Hochzeitstage der selbstmörderischen Geliebten, um mit ihr vereint zu sein.

Zu gleicher Zeit tritt auch Judith als zweite Hauptperson hervor. Auch sie hat das Schicksal der Bildungs-Factoren. Die weniger guten, der Vater, Jochai, auf der einen Seite, auf der andern: ihre Liebe zu Uriel. Ihrer Liebe zu diesem scheint sie Alles zu opfern. Da kommt die Prüfung:

der Vater steht vor dem Bankerott. Der Vater siegt, und sie verräth Uriel, als er um ihretwillen widerruft. Aber nicht zwingt sie das unerträgliche Gefühl der Disharmonie, die Harmonie zu suchen: sie endet die Disharmonie durch den betrügerischen Selbstmord, sie löst sie nicht.

Uriel Acosta hinterlässt ein unangenehmes, quälendes Gefühl gestörter Harmonie, aber auch in seinem ganzen Verlaufe lässt das Stück den Zuschauer trotz Schicksals zu keiner vollen Identification kommen, weil er sich mit zwei Helden zu identificiren hat und so in seinen Empfindungen hin und her geworfen wird.

Mangelnde Katharsis, mangelnde Einheit der Handlung und des Interesses sind die Hauptfehler des Stückes — und diese Fehler sind der Ausdruck der mangelhaften künstlerischen Durchbildung des Verfassers, der in der Conception sich den grössten Dichtern anreiht.

Eine herrliche Katharsis durch combinirte Wirkung von physischem und ethischem Selbsterhaltungstrieb zeigt Goethe's Iphigenie:

Das Gleichgewicht Iphigeniens ist labil. Sie ist die heilige Priesterin der Göttin — und die Götter sind wahrhaft:

Wenn ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet — aber sie dient der Göttin nur mit Widerwillen:

Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.

Es haften ihr die schlechten Factoren ihrer Bildung an, sie ist Griechin, sie ist Tantalidin. Nicht mit Offenheit schlägt sie Thoas' Antrag aus, sie versucht's mit Ausflüchten:

Der Unbekannten bietest du zu viel,
O König, an.

Sie sucht den König abzuschrecken, indem sie ihm mittheilt, dass sie aus Tantalus' Geschlecht. Sie schützt die Göttin vor, und erst, als keine Ausrede verfangen will, sagt sie, dass sie das Bündniss nicht eingehen will.

Sie erkennt Orest — warum tritt sie nicht vor Thoas hin und sagt: Sieh dies ist mein Bruder! du versprachst mir: „Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst, so sprech' ich dich von aller Fordrung los" — sieh, dies ist mein Bruder, lass mich mit ihm in die Heimath ziehn —?

Zweifellos hätte Thoas sie freigegeben, wie er es später unter für sie ungünstigeren Verhältnissen that.

Hier war der Prüfstein ihrer Wahrhaftigkeit. Die Griechin und Tantalidin lässt sich vom Pylades zur Theilnahme an dem Betrug des Thoas verleiten, sie übernimmt es, dem Boten des Königs

„mit falschem Wort zu begegnen".

Aber indem sie's thut, erheben sich mahnend die guten Factoren:

Von dieses Mannes Rede fühl' ich mir
Zu ungelegner Zeit das Herz im Busen
Auf einmal umgewendet. Ich erschrecke!

Der Plan des Pylades wird von Arkas entdeckt, Iphigenie vor Thoas gerufen. Es gilt die Erhaltung des Lebens, sie muss lügen — aber nein! es gilt auch die Erhaltung der Seele, der innern Harmonie!

O sähest du, wie meine Seele kämpft,
Ein bös Geschick, das sie ergreifen will,
Im ersten Anfall muthig abzutreiben!
— — — — — —
Was bleibt mir nun, mein Innres zu vertheid'gen?
Ruf ich die Göttin um ein Wunder an?
Ist keine Kraft in meiner Seele Tiefen?

Die guten Factoren siegen, die Griechin, die Tantalidin tritt zurück, und die Priesterin, die reine, ruft zu den Göttern:

Allein euch leg' ich's auf die Kniee! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit!

Im Ringen nach innerer Harmonie ergreift sie zugleich das einzige Mittel zur Rettung. Sie entdeckt dem König den Plan und den Betrug:

Verdirb uns — wenn du darfst.

Die Wahrheit siegt, und Thoas lässt sie versöhnt in die Heimath ziehen.

In Cabale und Liebe wird durch das moderne Schicksal die unbegreifliche Handlungsweise des Ferdinand erklärt,

und das Stück gewinnt den Halt, der theoretisch darin vermisst wurde: der Widerspruch zwischen der aesthetischen Kritik und dem Urtheil des Publicums scheint zu weichen.

Ferdinand hat sich von allen Vorurtheilen seiner Geburt und Erziehung frei gemacht — so scheint es —, aber sein Gleichgewicht ist nur labil. Bei der Prüfung zeigt es sich, dass die Factoren seiner Bildung nicht überwunden sind. Diese sind es, die es ihn für möglich halten lassen, dass Louise ein Verhältniss mit Herrn von Kalb hat. Es schaut die Verachtung des Bürgerstandes auf einmal aus dem Ferdinand heraus, trotz Allem das geringe Verständniss für dessen Eigenart. An diesen nicht überwundenen Factoren seiner Bildung geht er zu Grunde.

Nach dieser Auffassung ist aber auch klar, dass in Cabale und Liebe nur Ferdinand der Held ist, nur mit ihm ist die Identification möglich, nur er hat das Schicksal der Bildungsfactoren. Cabale und Liebe ist kein Paradigma mehr für „Doppelhelden in der Tragödie".

Auch in dem Farbenkranz der romantischen Blendung erkennen wir in der Jungfrau von Orleans das moderne Schicksal. Die heilige Jungfrau löst Johanna von den Factoren ihrer Bildung, vom Menschlichen ab, und als göttliches Werkzeug soll sie Frankreich erretten. Aber die Factoren ihrer Bildung sind ihr Schicksal — beim Anblick Lionels erwacht das menschliche Gefühl. Das Gleichgewicht, so stabil es schien, es war labil, es ist nun gestört — und die Kraft, die von der Harmonie ihres Wesens ausging, ist verflüchtigt. Immer stärker, immer zahlreicher wirken die Factoren ihrer Bildung auf sie ein — die Freude über das Wiedersehen mit ihren Schwestern, die Demuth vor dem Vater vermenschlicht sie mehr und mehr. Aller Glanz weicht von ihr; sie wird gefangen genommen, Frankreich scheint verloren. Da, in der Angst um Frankreich, in der Todesangst, von dem einen Gedanken erfüllt, wie ehedem, erkämpft sie in sich die Harmonie; mit dieser kommt ihr die Kraft, sie sprengt die Fesseln und rettet sterbend das Vaterland.

Schiller's Wilhelm Tell von dem neu gewonnenen Gesichtspuncte der naturwissenschaftlichen Tragödie zu er-

klären, muss versucht werden, da dieses herrliche Schauspiel nach den bisherigen Auffassungen auf das Niveau der dramatisirten Geschichte oder Sage herabgedrückt ist. Nur die Gewalt der gegebenen Thatsachen scheint zu sprechen: Tell grüsst eben den Hut nicht, weil es so die Sage angiebt — aber das Stück scheint uns nicht zu erklären, aus welchen Gründen er den Hut nicht grüsst. Tell lässt sich ruhig gefangen nehmen und weist die Hülfe seiner Landsleute für die Befreiung zurück. Weshalb? Weshalb entschuldigt er sich so unterthänig? Weshalb ist ferner Gessler so grausam gegen ihn? Wer den Hut nicht grüsst, hat Leben und Gut verwirkt. Das ist erklärlich: Gessler will den starren Sinn des Volkes beugen, aber weshalb erfindet er gegen Tell eine so viel grausamere Strafe? Weil die Sage es erzählt? Das Stück scheint es nicht zu motiviren. Kurz, weshalb benimmt sich Tell nicht so, wie man es vernünftigerweise erwarten sollte, gegen Gessler, und Gessler ebenso abnorm gegen Tell? Nur, weil die Thatsachen es verlangen? — Nein! Weil zwischen Tell und Gessler ein bestimmtes persönliches Verhältniss besteht; und dieses genügt, die scheinbaren Unnatürlichkeiten zu motiviren.

Tell erzählt:

> Da kam der Landvogt gegen mich daher,
> Er ganz allein mit mir, der auch allein war,
> Blos Mensch zu Mensch, und neben uns der Abgrund.

Hier haben wir einen wichtigen Factor in Tell's Leben: er war mit Gessler als Mensch zum Menschen zusammengetroffen! Gessler ist ihm nun nicht **nur** die Geissel seines Vaterlands, zu deren Beseitigung er sich mit seinen Landsleuten zusammenthun müsste — er ist ihm auch ein persönlich bekannter Mensch, gegen den zu conspiriren sein Gefühl sich sträubt.

Hierdurch kommt er in eine eigenthümliche Lage: während seine Landsleute, z. B. Stauffacher, als selbstverständlich annehmen, dass er sich an der Verschwörung betheiligen, der Gesammtheit sich nicht entziehen werde — fühlt Tell sich, zu seinem eignen Unbehagen, veranlasst, seine Hülfe zu verweigern. Er ist noch dazu nicht im Stande,

dem in ihn dringenden Stauffacher die Gründe seiner Weigerung einzugestehen, und versucht, mit Scheingründen, mit mehr oder minder hohlen und unwahren Redensarten seine ihm peinliche Sonderstellung zu motiviren:

„Der Starke ist am mächtigsten allein"
„Beim Schiffbruch hilft der einzelne sich leichter"
„Ein Jeder zählt nur sicher auf sich selbst".

Das kann doch unmöglich die wirkliche Ueberzeugung desselben Tells sein, welcher gesagt hat:

„Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt".

Und ferner:

„Wenn sich der Föhn erhebt etc.
— — — — Die Schiffe suchen
Eilends den Hafen, und der mächt'ge Geist
Geht ohne Schaden spurlos über die Erde etc.

Das sollte derselbe Tell aus Ueberzeugung sagen, der dann nicht den Umweg um den Flecken macht?

„Die Schlange sticht nicht ungereizt"

sollte aus Ueberzeugung derselbe Tell sagen, der eben erst den Baumgarten gerettet hat? Baumgarten hatte doch wahrlich die Schlange nicht gereizt!

Als nun Stauffacher meint:

So kann das Vaterland auf euch nicht zählen,
Wenn es verzweiflungsvoll zur Nothwehr greift —

da fühlt Tell, dass er sich vom Vaterlande nicht loslösen kann. Eine Einigung der beiden, ihn beherrschenden Factoren — Privatgefühl und Vaterlandsliebe — findet er in dem Ausspruch:

Bedürft ihr meiner zu bestimmter That,
Dann ruft den Tell! Es soll an mir nicht fehlen.

Wie nun Tell sich in Ausnahmestellung zu Gessler fühlt, so glaubt er auch, dass Gessler sich ihm gegenüber in gleicher Weise fühlen müsse. Wie er eine gewisse Scheu vor Gessler hat, so supponirt er beim Gessler eine gleiche Scheu vor ihm:

Mich wird der Ritter wol in Frieden lassen

und:

Mir soll sein böser Wille nicht viel schaden

und:

Drum meid' ich ihn, und er wird mich nicht suchen.

Bei der persönlichen Begegnung mit Gessler hatte Tell demselben ein Zeichen seines Respects und seines Gehorsams gegeben, er war „bescheidentlich“ zu ihm getreten, hatte seinem stummen Winke gehorcht, und ihm dann das Gefolge gesandt. Im Vertrauen auf dies persönliche Verhältniss nun grüsst Tell den Hut nicht, der zur Erkennung des Gehorsams aufgesteckt war. Tell war ja von Gessler bereits als Gehorsamer erkannt worden, konnte sich deshalb wol ausnehmen von der Allgemeinheit, für ihn war der Hut nicht aufgestellt. Daher fasst Tell den Friesshardt heftig an, als dieser ihn einen Verräther nennt: „Ein Verräther, ich!“ Daher die Zuversicht, mit der er glaubt, sich schon selbst helfen zu können. „Geht, gute Leute!“ Deshalb will er gar keine Kraft gebrauchen — er hat es nicht nöthig, glaubt er — Gessler kennt ihn ja. Und als dieser ihn zur Rede stellt, entschuldigt er sich auch ganz formell:

Ich bitt' um Gnad', es soll nicht mehr begegnen.

Gessler musste ihn ja der Andern wegen zur Rede stellen und er musste sich unterthänig entschuldigen. Damit, dachte er, sei die Sache abgethan. Er findet es auch ganz natürlich, dass Gessler sich mit ihm weiter unterhält, und er antwortet auch ganz harmlos dem „lieben Herrn“.

Da fordert dieser von ihm, dass er den Apfel vom Haupte des Sohnes schiesse. Wie verdonnert ist Tell, er kann sich dies nicht erklären.

Nein, nein doch, lieber Herr, das kommt euch nicht
Zu Sinn.

Aber Tell's Gattin hatte Recht gehabt:

Dass du ihn schwach gesehn, vergiebt er nie.

Gessler verlangt den Schuss, Tell schiesst und trifft den Apfel. Aber selbst jetzt kann er sich von dem ihn beherrschenden Factor nicht frei machen, noch jetzt glaubt er, dass ein Pact zwischen ihm und jenem bestehen könnte. Aber er irrt. Nachdem er die Bedeutung des zweiten Pfeils dem Gessler erklärt hat, lässt ihn dieser verrätherischer Weise nach Küssnacht führen. Da sieht Tell, dass kein

Pact zwischen ihm und jenem bestanden hatte, bestehen konnte: der Factor des persönlichen Verhältnisses ist besiegt. Tell zeigt es, indem er Gessler auch seinerseits hintergeht. Aber nun sollte er, nach Besiegung dieses Factors, sich der Allgemeinheit, sich den Verschwörern anschliessen, denn

Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer Recht sich sucht in seiner eignen Sache.

Tell sucht sich Recht in seiner eignen Sache — er erschiesst den Landvogt. Aber dies gegebene, nicht zu umgehende Factum hat Schiller gemildert, soweit es möglich, hat es im letzten Augenblick doch noch als eine im Interesse der Gesammtheit geschehende That erscheinen lassen. Denn nicht sobald er ihn erblickt oder Gessler ihm schussgerecht ist, erlegt Tell den Gegner, sondern im Augenblick, da derselbe sagt:

Ich will ihn brechen diesen starren Sinn,
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen. etc.

Und Tell ruft dann nicht: „Ich bin gerächt", oder „die Meinen sind gesichert", sondern:

Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.

Diese Katharsis hat Schiller freilich selbst wieder vernichtet durch die unglückliche Unterredung mit Parricida, in der Tell seine That als einen Act der Nothwehr darstellt. Hierdurch ist Tell, trotz der schliesslichen Verherrlichung, nur der zufällige Erretter des Vaterlandes, ja die Verherrlichung berührt unangenehm, da sie nicht gerechtfertigt ist. Sie erscheint als eine Verherrlichung der isolirten Stellung Tell's. Und rückwärts wirkend giebt sie den, dem Stauffacher gemachten, Ausreden eine Bedeutung, die ihnen nimmer zukommen dürfte, nach unserer obigen Darlegung denselben nimmermehr zukommen kann. Aber, gesetzt, sie wären Tell's wahre Ansicht und der Ausdruck eines spröden, selbstbewussten Characters: wie brächten wir seine übrigen Handlungen damit in Einklang? Weshalb hat er dann nicht den Umweg um den Flecken gemacht? wie würde auf die Grussverweigerung die Demuth der Entschuldigung passen?

und wäre es nicht einem solchen Character fremde Renommage, wenn er sagt:

> Meint ihr, wenn ich die Kraft gebrauchen wollte,
> Ich würde mich vor ihren Spiessen fürchten?

Es bliebe überhaupt unerklärt, weshalb er die Kraft nicht gebrauchen will.

Und welche Bedeutung hätte dann im Stücke die Verschwörung auf dem Rütli noch, wenn das Stück eine Verherrlichung des Einzel- und Eigenwillens wäre?

Nein, wir dürfen aus dem Schlusse nicht die Bedeutung jener Entschuldigungen ableiten — wir würden das ganze Stück ruiniren —, sondern müssen sie nach dem Voraufgegangenen mit Verwunderung als Ausreden anhören, allerdings begierig zu erfahren, weshalb Tell diese Ausreden macht. Der Grund wird uns dann nach Tell's Erzählung der Begegnung mit Gessler vollkommen klar.

Erhalten alsdann noch die Worte Tells bei der Ermordung Gessler's diejenige Prägnanz, die ich als von Schiller beabsichtigt annehme, so wird das Stück zu einer Tragödie erhoben: Tell hat seine Sondergefühle überwunden und die That im Sinne Aller und für's Vaterland gethan.

Wenn nun Schiller dieses Ueberwinden der Sondergefühle nicht zu vollkommen klarem, geben wir zu: etwas unklarem Ausdruck kommen liess und dasselbe zum Schluss nicht festzuhalten vermochte, nicht ganz consequent blieb, so müssen wir dies als Concession auffassen, die der Dramatiker der Sage gemacht hat. Oder, sagen wir es, die Sage war stärker als der Dramatiker.

Auch im Don Carlos finden sich Andeutungen einer modernen Auffassung — besonders im Character des Carlos —, die aber durch Schiller selbst wieder verwischt worden sind. Im Carlos sind zwei Factoren wirksam, die Liebe zu seiner früheren Braut, jetzigen Mutter, und die Ideen der Freiheit, repräsentirt durch Posa. Die Unterjochung des Factors Liebe war nöthig, um Carlos zu einem fertigen Menschen zu machen, aber der Factor Posa erhielt eine, über die Grenzen des im Stücke Berechtigten hinausgehende, selbstständige Bedeutung. Schiller verlor das Interesse am

Carlos, arbeitete den Posa aus, Posa wurde Hauptperson. Der Gang des Stückes, die Form, war nach dem alten Plane, der Inhalt hörte auf, sich mit der Form zu decken.

Carlos vergeht in Liebe zu seiner Mutter, der ankommende Posa bemüht sich vergebens, die alten Ideen von Freiheit und Völkerglück in ihm wachzurufen. Mit Hülfe der Königin gelingt es, und Carlos scheint mit seiner Liebe zum Abschluss zu kommen.

Königin: Elisabeth
War Ihre erste Liebe. Ihre zweite
Sei Spanien.
Carlos: Es sei!

Aber das Gleichgewicht ist labil. Er sagt zwar Act I Scene 7:

Ich bin entschlossen, Flandern sei gerettet,

aber der Grund ist bedenklich:

Sie will es — das ist mir genug.

Er fleht Philipp an, ihn nach Flandern zu senden — umsonst! und als nun ein anonymer Brief, für dessen Schreiberin er die Königin hält, ihm abgegeben wird: da ist Flandern, Spanien, Posa vergessen, da ist es ihm wirklich ganz lieb, dass Alba nach Brüssel geht, nicht er, der in den Pavillon der Königin bestellt ist.

Bei der Eboli entdeckt er die Untreue des Königs. Im Karthäuserkloster trifft er den Marquis, der ihn über den Erfolg seiner Audienz beim König interpellirt:

Du gehst nicht
Nach Flandern!

Carlos antwortet ungeduldig:

Nein! nein! nein!

Und als der Marquis schmerzvoll ausruft:

O meine Hoffnung!

sagt Carlos:

Das nebenbei —

und eilt, ihm die Untreue des Königs und die erneute Hoffnung seiner Liebe mitzutheilen. Mit Mühe gelingt es dem Marquis, ihn wieder für Flandern zu interessiren.

Nun wird durch Lerma der Marquis dem Carlos ver-

dächtigt; Carlos glaubt, dass Posa selbst die grossen Pläne ausführen will, fühlt sich seiner idealen Pflichten entledigt und denkt nur noch an seine Mutter. Sie zu retten, stürzt er zur Eboli — hier nimmt ihn Posa gefangen.

Aber Posa opfert sich, Carlos ist der Erbe seiner Pläne. Wird dies Opfer ausreichen, den Carlos zum Manne zu machen? wird er die Königin wirklich aufgeben und sich nur seiner Aufgabe weihen? Man muss es bezweifeln, als er in so wenig politischer Weise das Opfer des Marquis dem Könige erklärt, man muss es bezweifeln, als er Lerma's Rath, sofort, ohne Aufschub zu fliehen, so wenig beachtet — und doch hatte ihm der sterbende Posa gesagt:

Denk auf deine Rettung! hörst du?
Auf deine Rettung!

Carlos wartet bis zur Nacht, um die Königin noch zu sprechen. Er theilt ihr mit, dass das Vergangene vergessen sein soll:

Fürchten Sie keine Wallung mehr von mir etc.
Treten Sie in ihre Pflichten
Zurück — Ich eile, mein bedrängtes Volk
Zu retten von Tyrannenhand etc.

Aber schon steht der König hinter ihm. Und als beim Anblick des Königs die Königin ohnmächtig niederfällt, da ruft Carlos:

Ist sie todt?
O Himmel und Erde!

und von Flandern kein Wort. — Es fehlt die Katharsis.

So ist das Stück zu Ende gearbeitet, aber nicht zum Ziel, ja, man kann sagen, vom Ziel ab. Die letzten Reden des Carlos im letzten Auftritt mit der Königin sind zu selbstzufriedenen Phrasen herabgedrückt — absichtlich, muss man glauben — und mit dem Interesse des Dichters für den Carlos schwindet auch das des Publicums. Man glaubt nicht mehr an einen wahren Ernst im Carlos — er ist nur noch Liebhaber, die Liebe ist sein Wesen, nicht sein Schicksal.

Schiller hat dem Carlos das Interesse entzogen, um es für Posa zu gewinnen. Bei Posa ist Alles auf's Ziel gearbeitet, mit Eifer, mit Hast: daher die trotz aller „Briefe

über Don Carlos" mangelhaften Motivirungen der Handlungen des Posa. Es war kein Platz für die Motivirungen, war doch schon die Grösse der Handlungen Posa's selbst gegen die Oeconomie des Stückes.

Posa ist ein wahrer Freund des Carlos und ein Philanthrop. Diese beiden Factoren bringt er zur Einigung, indem er seinen Freund die philanthropischen Ideen ausführen lassen will. Da der Wunsch, sie selbst auszuführen, unreif wäre —

Königin: Nein, Marquis,
Auch nicht einmal im Scherze möcht' ich dieser
Unreifen Einbildung Sie zeih'n —

so ist in dieser Einigung die Reife Posa's zu erkennen. Er scheint reif. Aber sein Gleichgewicht ist labil. Durch den König wird ihm die Möglichkeit geboten, seine philanthropischen Ideen selbst auszuführen, und er will es. Hierbei ist er bald genöthigt, seinen Freund in grosse Gefahr zu bringen.

Karl oder ich! Die Wahl
War schnell und schrecklich —

Er verzichtet auf die eigne Ausführung seiner Pläne, er rettet seinen Freund für die Menschheit und opfert sich.

Auf diese herrliche Katharsis von den Leidenschaften eine zweite bedeutendere beim Carlos folgen zu lassen, wäre Aufgabe des Stücks gewesen, aber Posa und seine Opferung nahm so sehr Schiller's Sinn gefangen, der Carlos war ihm so gleichgiltig geworden, dass Schiller eine Erhebung des Posa für wünschenswerther, eine erschütternde Leichenrede auf ihn für natürlicher hielt, als eine dem Sinne Posa's entsprechende Wirkung auf Carlos. So vernichtet Schiller's Posa den Carlos, aber — das hat Schiller nicht bedacht — der vernichtete Carlos auch den Posa: Posa würde bereuen, das Schlimmere gewählt zu haben; sein Sturz erdrückte seinen Freund und sein Jahrhundert, er war gestorben als ein Thor.

Carlos, an sich durch Posa in den Schatten gestellt, wird von Schiller so degradirt, dass eine Identification nicht mehr möglich ist, und die Aufopferung, in der Posa die Ka-

tharsis findet, wird in Folge dessen zur That eines kurzsichtigen Schwärmers gestempelt.

Deshalb verliert denn auch das Stück nach Posa's Tode für den Zuschauer alles tiefere Interesse.

Nachdem wir so von den ausgesprochenen Mustern der naturwissenschaftlichen Tragödie heruntergestiegen sind zu den Tragödien, in welchen die moderne Anschauung nur angedeutet, ja selbst nur mit Mühe herauszulesen ist, haben wir zugleich die Zahl der Factoren geringer und geringer werden und zuletzt bis auf zwei zusammenschrumpfen sehen, die einander in derselben Weise gegenüber gestellt sind, wie wir es bei den Conflictsdramen und deren Derivaten gesehen haben. Wir erkennen aber daraus, dass sich eine allmähliche Entwicklung der Conflictsdramen zu den Tragödien naturwissenschaftlicher Weltanschauung — ohne das Auftreten vorgreifender Genies — wol hätte vollziehen können, wie wir ja auch andererseits wissen, dass die naturwissenschaftliche Weltanschauung nicht urplötzlich über die Menschen hereingebrochen ist, sondern dass sich das seit Jahrhunderten mühsam zusammengetragene Material allmählich zu einem systematischen Bau zusammengefügt hat.

Wir wir nun aber die ganze Zeit seit dem Erwachen der Wissenschaften als eine langsame Erarbeitung der wissenschaftlichen Weltanschauung betrachten, so sehen wir in den Tragödien seit dem Erlöschen der christlichen ein, wenn auch oft durch äussere Verhältnisse unterbrochenes, Durchdringen zu der Tragödie naturwissenschaftlicher Weltanschauung.

Wir haben gesehen, wie in der descriptiven Epoche der Tragödie alles Lebensmaterial aufgehäuft wurde, Alles, was erlebenswerth und erlebensmöglich, im kleinsten wie im höchsten Kreise, in nächster Nähe, in fernster Ferne, dramatisch verarbeitet wurde — ohne innere Regel und Gesetz, ohne leitende Directive.

Alsdann wurde durch Rousseau's Einfluss als leitender Factor des Menschenlebens der Naturtrieb eingeführt. Dieser eine Factor, in's hundertfache variirt, destillirt, vom

Körperlichen auf's Seelische übertragen, charakterisirt die Dramen der Sturm- und Drang-Periode.

Diesem einen Factor fügt Schiller als zweiten die Einrichtungen und Gesetze der menschlichen Gesellschaft hinzu und schafft das Conflictsdrama. Dieser Factor wird wieder variirt, destillirt, vom äussern Gesetz auf's innere übertragen — aber das Kunstgefühl der Menschen bleibt unbefriedigt. Der zweite Factor, dem ersten gegensätzlich, war mit ihm nicht zu vereinen, hinderte die Ausbildung der Individualität, und musste also dem sich identificirenden Zuschauer störend und feindlich bleiben.

Die naturwissenschaftliche Weltanschauung zeigt jetzt, dass dieser zweite Factor gerade wie der erste untrennbar dem Individuum inhärirt, zu seiner Constituirung in gleichem Maasse mitwirkt wie der Naturtrieb, dass die Individualität nicht erschöpft ist durch einen Factor, sondern erst entsteht und wird durch die Assimilation einer grossen Anzahl von Factoren. Selbst die Bemühungen der Romantiker, das Leben phantastisch in eine Unzahl Strahlen aufzulösen, erhalten Werth, seitdem es gelingen kann, diese Strahlen wieder in einem Brennpunkt zu sammeln, das Individuum aus verschiedenen Factoren nicht nur bestehen, sondern entstehen zu lassen.

So sehen wir die naturwissenschaftliche Weltanschauung das Facit ziehen aus den Grössen früherer Jahrhunderte, selbst scheinbar werthlosen Bemühungen Werth verleihen und scheinbar unauflösliche Gegensätze zu höchster Wirkung vereinen. Durch sie sind wir im Stande, den Menschen nicht mehr einseitig — wie in den Sturm- und Drang-Stücken — oder von zwei Seiten — wie in den Conflictsdramen —, sondern von allen Seiten, in allen Beziehungen, mit allen seinen Gedanken und Regungen zu betrachten und das ganze Spiel unzähliger Factoren in Harmonie zu vereinigen.

Und so steigen wir von den mangelhaften Stücken naturwissenschaftlicher Weltanschauung wieder aufwärts zu den vollendeten Typen, von einem Marquis Posa, in dem Freundschaft und Humanität sich bekämpfen, von einem Tell, in dem Privatgefühl und Vaterlandsliebe sich begegnen, auf

bis zum Hamlet, in dem ein Mensch mit allen seinen Factoren — allen nur denkbaren — mit höchster Vollendung uns vorgeführt wird.

Aber nicht nur in der Auffassung hat uns die naturwissenschaftliche Weltanschauung den unermesslichen Fortschritt gebracht, auch in der Ausführung. Die einzelnen Factoren, die in den weniger vollendeten Stücken als Phrasen im Munde des Helden vorgeführt werden, gewinnen allmählich Leben und Gestalt. Sie fangen an als Personen im Stücke mitzuspielen; selbst characterisirt, characterisiren sie, je mehr sie es sind, um so mehr den Helden, und in der vollendeten Tragödie naturwissenschaftlicher Weltanschauung, z. B. im Hamlet, sehen wir, wie ich in meiner Schrift über Hamlet nachgewiesen habe, ein derartiges Bedingtsein des Helden durch die — Factoren seines eignen Wesens repräsentirenden — Nebenpersonen und umgekehrt, dass wir in einer solchen Tragödie ein vollendetes Kunstwerk erkennen müssen, in welchem die Theile durch das Ganze bedingt sind, das Ganze durch die Theile, so absolut, dass kein Theil ohne Zerstörung des Ganzen fehlen oder verändert werden darf. Dieses Kunstwerk aber, das wir der naturwissenschaftlichen Weltanschauung verdanken, ist eine genau der Definition des Aristoteles entsprechende Tragödie: „Durch Identification wird die Reinigung von den Leidenschaften bewirkt“.

Wir sehen in der wahren Tragödie Menschen, deren Schicksal die Factoren ihrer Bildung sind. Mit diesen Menschen können wir uns identificiren, da auch wir von den Factoren unserer Bildung abhängig sind. Selbst wenn wir uns fertig fühlen, wir können nicht wissen, ob unser Gleichgewicht sich nicht bei der Prüfung ebenso labil erweist wie das des Helden. Wir identificiren uns. Unsere Harmonie wird mit der des Helden gestört, die Leidenschaften werden geweckt — und mit dem Helden gelangen wir zur Harmonie, zur Katharsis der Leidenschaften.

Das ist die Tragödie,

δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

So hat sich im Wechsel der Weltanschauungen durch die Jahrhunderte die Theorie des Aristoteles bestätigt und bewahrheitet!

Aber Mitleid und Furcht war Phrase geworden, und unverstanden wurde der leuchtende Satz weiter und weiter gegeben, wie ein verzauberter Talisman. Das Wort der Lösung erst giebt ihm seine Kraft zurück.

Nun ist es allerdings klar, weshalb wir heute — schon im Besitz der naturwissenschaftlichen Weltanschauung — keine guten Tragödien haben: weil die Dichter ohne die wahre Theorie, ohne die rechte Einsicht in das Wesen der Tragödie gearbeitet haben. Und aus demselben Grunde vermag der Kritiker nicht den Werth einer Tragödie zu bestimmen, nicht ihren Erfolg.

Noch klarer, selbstverständlich muss es sein, dass die Dichter vor unserer Weltanschauung so viel schon heute Ungeniessbares geschrieben haben — aber Staunen muss es erregen, dass Shakespear, Lessing, Goethe, Schiller Tragödien geschaffen haben, die noch heute die Gemüther erschüttern und erheben! Sie haben weder unsere naturwissenschaftliche Weltanschauung gehabt oder gekannt, noch auch die richtige Theorie der Tragödie.

Aber das Leben gab's damals wie heute, und sie haben es sich angeschaut mit dem Blicke des Genies — und was sie geschaut, sie haben es zur Darstellung gebracht mit ihrer Kunst im Vollempfinden des Ewigschönen! Diese Unsterblichen bedurften in der Vollkraft ihres Schaffens keiner Theorie; aus ihren vollendeten Werken ist die Theorie herzuleiten.

Aber wir sahen selbst Schiller irren, nicht im Stande, Eingebungen glücklicher Stunden festzuhalten, sahen ihn unabsichtlich seinen Tell, bewusst seinen Carlos vernichten: weil sein Genie nicht immer die ihm fehlende Theorie ersetzen konnte. Den kleineren Geistern ersetzen Kraft und Schönheit der Darstellung, Fülle und Klarheit der Gedanken, Bühnenerfahrung! nie und nimmer die fehlende Kenntniss der Theorie!

Es ist zu hoffen, dass mit der Kenntniss der neu erweckten Theorie des Aristoteles die Dichter aufhören werden, in fruchtlosem Bemühen Ueberwundenes aufzurichten, dass sie fortschreiten werden zu Tragödien naturwissenschaftlicher Weltanschauung, deren richtige Beurtheilung dem Kritiker durch diese selbe Theorie ermöglicht ist.

Göttingen, Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei (W. Fr. Kästner).



